الصنعة الفنية
فى التراث النقدى

د. حسن البندارى

لوحة الغلاف للفنان : محمد طوسون

الطبعة العربية الأولى : ٢٠٠٠

رقم الإيداع . ٩٩/١٤٧٩٥

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977-291-172-8



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

◆

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

الجمع والصف الالكترونى

مركز الحضارة العربية

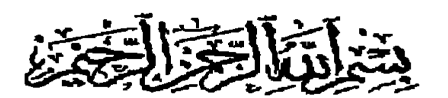
٤ ش العلمين عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات - القاهرة
تليفون : ٣٤٤٨٣٦٨ . فاكس : ٣١٤٨٠٤٢

د. حسن البنداري
أستاذ النقد الأدبي
بكلية البنات - جامعة عين شمس

الصنعة الفنية في التراث النقدي

الطبعة الأولى / ٢٠٠٠




بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن الغرض الأساسى الذى يهدف إليه هذا الكتاب هو : فحص نصوص نقدية لعدد من النقاد العرب القدامى منذ أواخر العصر الجاهلى حتى نهايات القرن الخامس الهجرى ،وذلك من خلال «رؤية تحليلية» تستخلص من النص خصائصه النوعية ، وتقف على ترابط عناصره وتلاحم أجزائه .

ويواجه هذا النهجُ منهجَ «التناول النظرى الغالب» ، الذى يسود بعض البحوث والدراسات المعاصرة التى درست نصوصاً من النقد العربى القديم. ذلك أن أساس هذا التناول ينحصر فى سمات مختلفة هى : أنه ينوب عن نص غائب غير مطروح أمام عينى المتلقى ،وأنه قد يعتمد على نص مثبت لكن دارسه لم يُدخله فى ثنايا هذا التناول ونسيجه ، وأنه يغلّب - نتيجة لذلك - العناية بالإطار التاريخى المحيط بالنص موضع النظر أكثر من النص نفسه ، وأنه يعنى برصد القضايا والأفكار، ثم يخضعها للتفريع والتقسيم .

والواقع أن هذه الطريقة فى التناول تكشف عن ظاهرة متمكّنة فى الدرس النقدى ذات جانبين . الجانب الأول هو : «غياب التفاعل الحيوى» بين الناقد والنص ، ففقد المتلقى بسبب ذلك حيوية الاستجابة لصوت الدارس وهو يعمد إلى الحديث عن النص موضع الدراسة . والجانب الثانى هو : أن نصوص النقد العربى القديم قد تعرضت لقدر غير هيِّن من الظلم والإهمال اللذين يتمثلان فى : الأحكام العامة عليها والتقليل المتعّمد من أهميتها وقيمتها ، والهجوم السافر عليها، والتشكيك الواضح فى جدواها ،والتهوين المقصود من قدرتها على إفادة المتلقى المعاصر . على الرغم من أن هذه النصوص قد أفرزت مبادئ نقدية استطاع بعض الباحثين

المعاصرين إثبات أن الفكر النقدى الحديث قد أفاد كثيراً من هذه المبادئ عند دراسة النصوص الأدبية.[1]

وكان من الضرورى مواجهة هذاالنوع من التناول النقدى ،وذلك بإنْصاف النص النقدى بتلك الرؤية التحليلية ، التى استوجبت «قراءة متأنية» قادرة على فقه النص ، والوعى بتوجهاته ، والسيطرة على حركته بغرض إضاءته وصولاً إلى الكشف عن حقيقته .

وفى هذا الإطار يفحص هذا الكتاب «طائفة من النصوص النقدية المختارة التى عمد فيها أصحابها إلى التماس «مبادىء الصنعة الفنية» فى النصوص الشعرية المختلفة . وهذه المبادئ تفرز فكرتين تتعلقان بـ «مثالية الأداء الفنى» التى تهدف إلى الارتقاء بالنص الشعرى إلى أعلى درجات الصنعة الفنية ، وبـ «قيمة أخْذ الشعراء وإفادتهم من نصوص شعرية لشعراء سابقين عليهم أو معاصرين لهم» .ومن ثم قضت هاتان الفكرتان معالجة تلك النصوص النقدية المختارة فى فصلين .

الفصل الأول هو : «إعداد النص والمثال الشعرى» ، ويعرض لنظرات النقاد الذين أرادوا للنص الشعرى مستوى عالياً من الأداء الفنى على حسب ما يظهر فى النماذج الشعرية المشهود لها بالجودة الفنية .

وتظهر هذه النظرات أنها ليست سواء ، فبعضها منفرد متميز وله خاصية الخصوصية، وبعضها الآخر يتشابه مع نظرات أخرى معاصرة أو لاحقة ، مع وجود فروق نوعية بين السابق واللاحق ، على نحوما تبين عند نقاد أواخر القرن الثانى والقرون التالية، الذين أثاروا بنظراتهم تلك عدة أفكار نقدية «تتصل بموهبة الشاعر، والإجراء الثنائى الذى يبذله ،والملاءمة النوعية ، وتثقيفه بقوانين فن الشعر ، وضرورة مراعاته الزمن المناسب لإنشاء القصيدة، والعمل فى ظل الدوافع النوعية .

---

(١) د. محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى ١٩٩١ ، ود. حسن البندارى : جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر . ط١ . الأنجلو المصرية ١٩٩٥ .

أما «الموهبة» : فقد ترددت كثيراً فى أفكارهم تحت مصطلح «الطبع» وما تتطلبه من قوى لإنضاجها لدى الشاعر المنشئ ، والبواعث التى تضمن استمرار عملها وتواصل دورها الأساسى فى العملية الشعرية أو الإبداعية بوجه عام . على نحو ما جاء فى نظرات بشر بن المعتمر ، والجاحظ ، وابن المدبر ، وابن قتيبة ، التى تؤكّد على أهمية «الاستعداد النفسى» قبل صياغة الشعر أو القصيدة .

وأما فكرة «الإجراء الثنائى» الذى يجب على الشاعر أن يعمله – فيراد به «الإجراء الذهنى» الذى يوظفه الشاعر لترتيب أفكاره ، واختيار الألفاظ المناسبة لها ، وبناء الصور الملائمة للموقف الشعورى ، وذلك قبل الإفصاح عن هذا الموقف بالصياغة الفنية . كما يراد به «الإجراء العملى» وذلك بأن يعمد الشاعر إلى النظر فى القصيدة بغرض تثقيفها ، وتنقيتها من الشوائب، وتصفيتها مما قد يعيبها من أخطاء وهنات ، وتعديل ما يستحق التعديل ، وحذف غير الضرورى ، و إضافة ما يستدعيه الفن من إضافات جمالية . وقد نص على هذا الإجراء الثنائى – دون تصريح باسمه – غير ناقد قديم مثل : ابن قتيبة ، وقدامة بن جعفر ، والفارابى ، والآمدى ، والجرجانى ، وأبى هلال العسكرى ، والمرزوقى ، وابن رشيق .

وتتضح فكرة «التناسب النوعى» فى مراعاة الشاعر «التناسب»بين القول الشعرى والمتلقى كما نرى عند بشر بن المعتمروالجاحظ ، وبين اللفظ والمعنى كما ورد فى نظرات كل من ابن طباطبا العلوى ، وأبى هلال العسكرى، وبين اللفظ والوزن ، واللفظ والقافية ، وبين المعنى وكل من الوزن والقافية على نحو ما تحدث عنه كل من ابن طباطبا ، وقدامة ، وأبى هلال ، والمرزوقى .

وتبدو فكرة «ضرورة تثقيف الشاعر» لتنمية وعيه وإثرائه فى حثّ النقاد القدامى على أهمية تمكّن الشاعر من اللغة وتمرسه بأساليبها المتعددة ، وإحاطته بالحدث التاريخى ، ووعيه بالصراع البشرى ، ومعرفته بمذاهب العرب فى تأسيس الشعر ، ووقوفه على أسرار بناء العمل الشعرى من كبار الشعراء ونقاد الشعر . كما تبدو هذه

الفكرة فى ضرورة اطلاع الشاعر على «قوانين الصناعة الشعرية» كما حددها الفارابى، و«القوانين المعيارية الأربعة» التى ذكرها كل من الجرجانى وابن رشيق ، أو «القوانين السبعة» التى نص عليها المرزوقى ، وغير ذلك من الثقافات التى يحتاج إليها طبع الشاعر أوموهبته الفنية .

وتتعين فكرة «مراعاة الزمن» فى توجيه النقاد الشاعر إلى مبدأ «الزمن المناسب» الذى نبه إليه بشر بن المعتمر ، وهو يستعرض بعض أوقات النهار والليل الملائمة لقول الشعر . كما تتعين هذه الفكرة فى مبدأ «التريث الزمنى» الواجب ملاحظته قبل وعقب إنشاء القصيدة ، كما أشار إلى ذلك الجاحظ ، وفى مبدأ «الزمن النوعى» المحدود والمتصل الذى عالجه بالتفصيل اين قتيبة .

ونقف على فكرة «الدوافع النوعية» فى نصوص هؤلاء النقاد . فقد تحدثوا عما يمكن أن نسميه الدوافع «المادية» . ويراد بها الصور الطبيعية المختلفة التى تتصل بها حواس الشاعر البصرية والسمعية والشمية فتثير لديه القدرة على قول الشعر . كما تحدثوا عما يمكن أن نطلق عليه الدوافع المعنوية وهى تتعلق بمعان نفسية مثيرة مثل الشهوة المفرطة ، والمحبة الغالبة ، والغضب المحرِّض ، والطرب المبهج أو المحزن ، على نحو ما يتبين ذلك كله فى أقوال ابن قتيبة والمبرد وغيرهما من النقاد .

وأما الفصل الثانى وهو «الصنعة الفنية فى ميدان الأخذ والإفادة» فيبحث أفكار النقاد القدامى الخاصة بظاهرة مشهورة احتلت مكانا بارزا وشغلت حيزا واسعا فى التراث النقدى والبلاغى ، وهى ظاهرة السرقة أو الأخذ أو الإعارة كما اصطلح عليها النقد القديم . أوظاهرة الإفادة ، أو التأثير والتأثر بالاصطلاح النقدى الحديث .

وقد رأى النقاد العرب القدامى أن هذه الظاهرة تتنوع إلى سرقة محضة وسرقة غيرمحضة. أما السرقة المحضة فتعنى أن يأخذ الشاعر شعرغيره سابقا كان هذا الغير أو لاحقا ، ثم ينسبة إلى نفسه دون تدخل فى تعديل الصياغة أوتنمية المعنى وتطويره . ووصفوا هذا الإجراء بأنه سرقة مباشرة تجرِّم صاحبها الذى يوجه إليه بالضرورة

تهمة السطو على أعمال الآخرين، على نحو ما عيب على طرفة بن العبد حين سرق بيت امرىء القيس ، كما عيب على عنترة والخنساء عندما سرقا بيت عمرو بن معدى كرب ، ولم ينج الفرزدق من هذه التهمة حين اغتصب بيت المتلمس، ولم يستطع الدفاع عن نفسه لردّ تهمة السرقة ، فاعترف بقوله «فلضوالُّ الشعر أحبّ إلىّ من ضوالّ الإبل» .

وأما السرقة غير المحصنة فهى فى نظر النقاد القدامى مشروعة ولا يُجرَّم صاحبها ، لأنها تعنى أخذ شاعر شعر غيره . وهذا الأخذ قائم على تصرّف فنى فى المأخوذ بالإضافة إلى المعنى أو تنميته ، أو تطويره ، بتغيير الألفاظ وتعديل الصياغة بشكل يجعلنا نرى فى المأخوذ نصاً جديداً ، والشاعر فى هذه الحالة يكون قد حقق ما أراده النقاد واستهدفوه وهو «الخصوصية الفنية» ، التى تعطى للشاعر حينئذ الحقّ فى امتلاكه أو تمنحه مشروعية الاختصاص به .

وهذا الفصل يمضى فى وجهتين . أما الأولى : فهى تمهيد يتناول عدة آراء جاءت بمثابة استكشاف ، أو طرح آراء عامة ونظرات عابرة وأحكام سريعة ، لكل من أبى عمرو بن العلاء ، والأصمعى ، وإسحاق الموصلى ، وغيرهم الذين التقوا على فكرة واحدة وهى أن عمل الشاعر الآخذ يمثل جهداً فنياً سواء نجح فى إخفاء ما أخذه أو أخفق فى ذلك . وأما الوجهة الثانية فهى الآراء المؤصلة . وتتألف من عدة محاور :

أما المحور الأول فهو خاص بشروط السرقة الفنية أو الأخذ الفنى التى تنحصر فى طائفة من التوجيهات النقدية الموثقة بأشعار آخذة أو مستفيدة ، وأشعار مأخوذ أو مستفاد منها مثل : ضرورة تجنب التعقيد والغموض ، والمهارة فى الإفادة والإخفاء على نحو ما ظهر من توجيهات المبرد .

وأما المحور الثانى فهو يتعلق بأهمية «الإضافة» النوعية إلى المأخوذ التى ينبغى أن يحققها الشعراء الآخذون من أشعار أخرى ، سواء أكانت هذه الإضافة خاصة باللفظ أو الصياغة ، أم خاصة بتنمية المعنى وتطويره على نحو ما ترى فى أفكار ابن

المعتز ، وابن طباطبا ، وابن عبد ربه ، والمرزبانى ، والصاحب بن عباد ، وابن وكيع التنسى .

وينطوى المحور الثالث وهو «التغيير أو التحوير أو التعديل» على عدة وجوه . فثمة تغيير أو تحوير باستعمال الشاعر المعنى المطروق فى غير الجنس الذى تناول منه هذا المعنى ، كما بيّن ذلك نقاد كابن طباطبا ، والآمدى ، والحاتمى ، وابن عبد ربه . وثمة تغيير أو تحوير أو تعديل بإجراءات فنية مثل : التضمين ، والمزج ، والتركيب ، والصنعة اللطيفة ، والكناية والتعريض على النحو الذى أسهب فيه عبد القاهر الجرجانى .

ويعنى المحور الخامس وهو «حُسْن الأخذ وقُبحه» ببيان الموقف النقدى لكل من أبى هلال العسكرى ، وابن رشيق . وينحصر هذا الموقف فى جانبين أساسيين أولهما : ضرورة أن يحقق الشاعر الآخذ الصياغة المتميزة لكى يتصف المأخوذ أو المسروق بالحسن أوالخصوصية .. وثانى الجانبين هو : ضرورة أن يتجنب الآخذ تناول المأخوذ أوالمسروق بلفظه كله أو أكثره، وأن يبتعد عن اللفظ المسترزل المستهجن ، والاستعارة الباردة ، والعرض المتواضع الضعيف ، وإلا اتصف أخذه بالقبْح أو الصنعة الرديئة .

ويؤكد ابن رشيق وعبد القاهر الجرجانى فى المحور السادس على فنية استخدام المعنى الشائع أوالمشترك الذى يعمد الشاعر إلى الاستفادة منه . وذلك بتوفير إجراءات وقائية تنفى عنه الاتهام والتجريم مثل : تجنب النقل الحرفى من هذا المعنى المشترك أو الشائع ، والاجتهاد فى تجويده وتحسينه ، ومراعاة نظمه بعلاقات جديدة . حتى يمكن للشاعر الآخذ امتلاكه والاختصاص به .

❑

تمهيد

لا يكاد يخلو مصدر أدبى قديم من صيغتىّ (طبع) و (صنعة) اللتين وظفتا فى صوغ الحكم النقدى على النص الشعرى ، وإذا كان من أهم أهداف البحث الأدبى والنقدى على وجه الخصوص، ضرورة تحديد المصطلح المتعلق بهذا الموضوع أو ذاك قبل تناوله لإضاءة طريق البحث – فإن هذه الضرورة تدعو إلى إيضاح هاتين الصيغتين، والوقوف على ما تدلان عليه ؛ ففى أساس البلاغة للزمخشرى مادة :طبع : (طبع السيف والدرهم : ضربه ، وتطبع النهر حتى إنه ليندفق ، وهو مطبوع على الكرم وقد طبع على الأخلاق المحمودة ، وهو متطبع بكذا ، وهذا كلام عليه طبائع الفصاحة)[١] . وفى القاموس المحيط : (الطبع : السجية جبل عليها الإنسان) [٢]، وفى لسان العرب : (الطبع والطبيعة : الخليقة والسجية وطبعه الله على الأمر طبعًا فطره ، والطبع ابتداء . صنعه الشىء ، تقول طبعت اللبن ، وطبع الدرهم والسيف وغيرهما يطبعه طبعا = صاغه) [٣] . وجاء فى المعجم الوسيط : (طبع الشىء = صاغه ، وصوره فى صورة ما ، والطبع = الخلق والمثال ، والسجية ، والشاعر المطبوع : ينظم الشعر بدون تكلُّف أو استناد إلى قاعدة أو معرفة عروض) [٤] .

تشير هذه النصوص إلى أن الطبع قوة فطرية كامنة خُلق بها الإنسان ، وهو موهبة تجعل الشاعرينظم الشعر دون تَكلُّف ولا وعى بنظامه ، ولكن الطبع كما يظهر فى

---

(١) الزمخشرى : أساس البلاغة ، الطبعة الأولى .إحياء المعاجم العربية – مصر ١٩٥٣ ص ٢٧٥ .

(٢) الفيروز آبادى : القاموس المحيط – ٣ / ٦٠ .

(٣) ابن منظور : لسان العرب .دار لسان العرب بيروت ط ر١٩٧٤ . ٢ / ٥٦٧ .

(٤) المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية – القاهرة ٢ / ٥٥٦ .

هذه النصوص أيضاً قوة واعية قادرة على الخلق والإبداع ، فالإنسان طبع السيف والدرهم بمعنى ضربه ، وتطبع النهر أى شق له مجرى كما فى أساس البلاغة ، والطبع : صنعة الشيء ، وهو الصياغة فى لسان العرب ، وهو التصوير فى المعجم الوسيط ، أى أن الطبع قوة مؤثرة تصوغ وتصور .

وتعنى هذه التحديات اللغوية أن الإنسان يشتمل على (ثنائية) ، هى قوة فطرية تعتبر مرحلة أولى للإدراك ، وقوة واعية صانعة تعد مرحلة تالية تنظم قوة الفطرة ، وتمدها بالقدرة على التعبير عن طريق الفعل الذهنى .

وعلى هذا ، يتوافق الطبع مع (الصنعة) ، ولا يعارضها ، لأنه إذا كان – بثنائيته حركة ذهنية ، فإن الصنعة حركة ذهنية كذلك ، تتدخل فى المجاهدة ، بغرض إتقان الشيء وتحسينه ؛ جاء فى أساس البلاغة : (هو صانع من الصناع = ماهر فى صناعته وصنعته ، وثوب صنيع = جيد ، وسيف صنيع = يتعهد بالجلاء) [١] . وجاء فى القاموس المحيط : (صنع الشيء صنعا : عمله ، والصناعة حرفة الصانع وعمله ، ورجل صنع اليدين وصنيع اليدين ، وصناعهما = حاذق فى الصناعة ، والصنيع = السيف الصقيل المجرب) [٢] وفى لسان العرب : (صنعه يصنعه فهو مصنوع وصنع عمله ، وقوله تعالى : صنع الله الذى أتقن كل شيء ، وصنعة الفرس = حسن القيام عليه ، وصنع فلان جاريته إذا ربَّاها) [٣] ، وجاء فى المعجم الوسيط : (صنعه على عينه : إذا تولّى توجيهه فى جميع أطوار حياته ، قال تعالى : ولتصنع على عينى ... وصنع صنعا : مهر فى الصنع) [٤] .

---

(١) أساس البلاغة ص٢٦١ .
(٢) القاموس المحيط ٣ / ٥٤ .
(٣) لسان العرب ٢ / ٥٨٠ .
(٤) المعجم الوسيط ١ / ٥٢٥ .

إن الصنعة كما يستخلص من هذه النصوص، مهارة عملية ، موجهة بإرادة ذهنية، الهدف منها إعداد الشيء موضع الصنعة بدقة وإتقان . وارتباطُ الطبع بالصنعة ، من حيث أنه قوة مركوزة فى النفس ، تمازجها طاقة ذهنية واعية ، تصوغ مادة العمل صياغة جيدة – يدعو إلى رفْضِ التفريق بين المطبوع والمصنوع ، ففى المعجم الوسيط : (المصنوع خلاف المطبوع) ، ورفْضِ وَصْفِ المصنوع بالافتعال ؛ ففى المعجم الوسيط أيضاً (المصنوع هو المفتعل من الشعر [١] ، ذلك لأن كل نشاط إنسانى لابد أن تتدخل فى تشكيله الصنعةُ أو المهارة العملية المؤثرة بالفعل الذهنى ، ولو صح أن كل مصنوع مفتعل ، لوُصف كل النشاط الإنسانى فكراً كان أو إبداعاً أو حذقاً عملياً – بالافتعال، الذى لا ينطبق إلاَّ على لون من النشاط الفنى وهو (التصنيع) أو التكلُّف الشديد ، الذى يبتعد عن الصنعة بمفهومها الذى تبيَّن .

ومادام الطبع مرتبطاً بالصنعة ، فإنه يمكن القول إن عمليةَ صوغ الشعر العربى القديم قبل أوس بن حجر وتلميذه زهير بن أبى سلمى – رغم وصفه المطلق بالطبع العفوىّ – لا تخلو من إعداد نفسى وتفكير ذهنى ينهض بهما الشاعر قبل الصياغة ، ولا من اطمئنان على احتواء هذا القالب على كل ما أراد وقصد إليه بقدر من النظر وبعض التدبير عقب الفراغ منه .

إن الشاعر بهذه العملية الذهنية التى تتفاوت من شاعر إلى آخر – يعد صانعاً لأنها تعكس مهارة ودُربة وحذقاً تجعل نتاجه الشعرى مستوياً لا عوج فيه ولا ميل إلى الانحراف ، ولذلك اقترنت فى المعاجم كلمةُ شاعر بكلمة عالم التى تعنى صانعاً ؛ فالعلم ضرب من ضروب الصناعات، يقول ابن منظور (شعر : علم .. وليت شعرى : ليتَ عِلْمى أولَيْتَنِى ، وفى الحديث : ليت شعرى ما صنع فلان ، أى ليت علمى

---

(١) السابق ١ /٥٢٦ .

حاضر ، أو محيط بما صنع ، فحُذِف الخبر ، وهو كثير فى كلام العرب ، وأشعر الأمر وأشعره به أى أعلمه إياه ، وفى التنزيل : وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون ، أى وما يدريكم ، وأشعرته فشعر ، أى دَرَيْته فَدَرى ، وشعر به : عقله ، والشعر : القريض المحدد بعلامات لا يجاوزه والجمع أشعار وقائله شاعر ، لأنه يشعر بما لم يشعره غيره ، أى يعلم) [١] .

وقد التفت بعض النُقّاد القدامى إلى توافر هذه الثنائية فى نصوص الشعر العربى ، فتوقفوا عندها كثيراً بالدرس والتقييم فى إطار بناء النص الشعرى ، فظهرت فى نظراتهم النقدية التى تناولت هذا البناء . ولكن هؤلاء لم يقتصروا على دراسة هذه الثنائية فى النص ، فعنوا بفحصه من زاوية الإفادة الفنية ، ومادامت الزاويتان مختصتين ببناء النص ، فإن هذا يدعو إلى تناولهما فى فصلين ، هما : إعداد النص والمثال الشعرى ، والصنعة الشعرية من جهة الأخذ والإفادة .

❑

(١) لسان العرب ٢/٣٢٣ – شعر .

الفصل الأول

إعداد النص والمثال الشعرى

الفصل الأول

إعداد النص والمثال الشعرى

لعل بشر بن المعتمر (– ٢١٠ هـ) هو أول ناقد قديم يُنبِّه إلى إعداد النص الأدبى النثرى والشعرى – إعداداً يُحقّق أقصى درجات الجودة الفنية . إذ ذكر فى صحيفته (التوجيهية) أن ثمة مبادىء يجب على الأديب عامة مراعاتها لإنجاح عمله ، يقول : « خذ من نفسك ساعة لنشاطك وفراغ بالك وإجابتها لك ، فإن قلبك فى تلك الساعة أكرمُ جوهراً وأشرق نفساً ، وأحسن فى الأسماع ، وأحلى فى الصدور ، وأسلمُ من فاحش الخطأ ، وأجلبُ لكل غرة من لفظ كريم ومعنى بديع » [١] .

ويعنى بهذا القول التركيز على مبدأ يُمثِّل البداية الصحيح لكل عمل أدبى ، وهو ما يمكن أن يسمَّى مبدأ (اليقظة النفسية) . الناشئة عن النشاط الجسمى ، والتركيز الذهنى – القائم على قوة الطبع . فى الموضوع أو المعنى المراد تناوله .

وهذه اليقظة ليست متاحة حاضرة دائماً ، وإنما على الأديب أن يراقب نفسه ، فإذا أدرك نشاطها اغتنم الفرصة وأخذ فوراً فى العمل ، ذلك أن القلبَ حينئذ ، يكون أكثر توهجاً ، والفكر أشدّ توقداً ، والنفس ملتصقة بالمعنى والموضوع ، فتكون العبارة الأدبية – والشعرية – بناء على هذا مؤثرةً فى المُتلقى ، حيث تصبح (أحسن فى الأسماع وأحلى فى الصدور) خاصة وأنها قد سلمت (من فاحش الخطأ) وتركبت من (لفظ كريم ومعنى بديع) .

---

(١) الجاحظ : البيان والتبين ١ /١٣٨ . وأبو هلال العكسرى : كتاب الصناعتين : ١٣٥ وابن رشيق : العمدة ١١ /١٨٦ .

إن هذه اليقظة بناء على هذا الفهم ، أساسٌ من أُسس العمل الجيد ، بل هى أهم أُسسه ، فبدونها لا يستقيم النص ، وبغيابها يسقط الأديب فى دائرة المجاهدة والتكلُّف ، ولذا يقول « واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطالبة والمجاهدة والتكلُّف والمعاودة » (١) ، أى أن هذه اليقظة ، تختصر الوقت وتوفر الجهد حال عملية الإبداع ، فيبلغ الأديب أو الشاعر بالعمل ، المثَال المنشود ، دون معاناة أو اضطرار نفسى .

وينص على مبدأ ثان يرتبط بالسابق وهو (ترويض الطبع) وذلك فى قوله « فإن ابتُليت بأن تتكلّف القول وتتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك طباعه فى أول وهلة ، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة فلا تَعْجَل ولا تَضْجَر ، ودعه بياض يومك وسواد ليلك ، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة ، إن كانت هناك طبيعة ، أوجريت من الصناعة على عرق » (٢) .

ويريد بشر بن المعتمر بهذا ، التأكيد على قيمة الطبع ، فهو يجب أن يكون حاضراً حال إنشاء النص ، ويُحذّر من القول بدونه ؛ ولذا يجب ترويضه واستدعاءه ، إذا تأبى أو استعصى ، ولا يتم ذلك إلا بعامل (الزمن) . فيترك العمل فترة زمنية حتى يستعيد الأديب هذه القوة المتأبية . وهنا يتدخل الفعل الذهنى (وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك) فتتم الإجابة والمواتاة أو الإقبال على القول الشعرى .

وثمة مبدأ ثالث يلفت بشر بن المعتمر النظر إليه وهو (الموازنة) وذلك بقوله : (وينبغى أن تعرف أقدار المعانى ، فتوازِن بينها وبين أوزان المستمعين وبين أقدار الحالات ، فتجعل لكل طبقة كلاماً ، ولكل حالة مقاماً حتى تقسم أقدار المعانى على

---

(١) السابق ص ١٣٥ .

(٢) السابق : ص ١٣٥ : تتكلف القول : تتحمله بمشقة طبيعة = طبع . عرق = أصل وأساس .

أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات [١] . ويقصد بقوله هذا ، أن يوازن الأديب أو المبدع بين المعانى والمتلقى ، وذلك بأن يجعل لكل طبقة أو لكل مستوى من الناس الكلامَ المناسب ، ويعمد إلى توظيف المعانى والألفاظ على حسب اختلاف أحوال المُتلقِّين ، حتى يُحقّق غرضه ، وهو التأثير فى نفس المُتلقِّى لعمله .

وقد عرض الجاحظ (–٢٥٥ هـ) إلى هذه المبادىء وزاد عليها ، وإن كان تناوله مختلفاً بعض الاختلاف كما يظهر من النصوص المعنيّة ببناء النص الشعرى ؛ فقد تحدث عما يمكن تسميته (صرف الذهن إلى المعنى) وذلك فى قوله : « وكل شىء للعرب فإنما هو بديهة أو ارتجال وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكايدة وإجالة فكرة ولا استعانة وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام . أو حين يمتح على رأس بئر أو يحدو ببعير ، أو عند المقارعة ، والمناقلة ، أو عند صراخ أو فى حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذى إليه يقصد فتأتيه المعانى أرسالاً وتنثال الألفاظ انثيالاً ، ثم لا يقيده على نفسه ولا يدرسه أحداً من ولده » [٢] .

ويريد الجاحظ بذلك أن اختصاص الشعر العربى بأنه شعر« بديهة وارتجال » – يعود إلى خضوع هذا الشعر إلى قوة الذهن الفعالة ، التى وضحها اشتراطه : (صرف الوهم) إلى المعنى المراد . وقد كرر الجاحظ هذا الشرط هكذا : (يصرف وَهْمه) (وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام) ، و(فما هو إلا أن يصرف وهمه) .وصَرْفُ الوهم ، إنما يعنى توجيه الذهن إلى الشىء المراد تناوله عن إرادة وتحكُّم وقصد ؛ فتأتى المعانى وتنثال الألفاظ فى سهولة ويسر . وهذه عملية إرادية تدل على تدخُّل التفكير فى قوة الطبع الكامنة عند نظم الشعر ، وعلى أنَّ الشاعرَ واعٍ بعمله . مُدرك له

---

(١) السابق : ص ١٣٨ .
(٢) البيان والتبين : ٣/ ٢٨ . أرسالاً : أفواجًا .

متحكم فيه ، ومن ثم يكون مماثلاً للصانع .

ولم يقتصر الجاحظ على هذا المبدأ الذى اعتبره – بشر بن المعتمر – بداية صحيحة للإبداع الشعرى ؛ ذلك أنه طرق عدداً من المبادىء الأخرى ، التى تتمثل فى النصوص التالية . يقول : « من شعراء العرب من كان يدع القصيدة ، تمكث عنده حولا كريتا وزمناً طويلاً ، يردّد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه فيجعل عقله زماماً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره إشفاقاً على أدبه ، وإحرازاً لما خوّله الله من نعمته ، وكانوا يسمّون تلك القصائد الحوليات والمقلّدات والمنقّحات والمحكمات ، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً وشاعراً مفلقاً » [١].

ويقول « كان زهير بن أبى سلمى يسمى كبار قصائده الحوليات . ولذلك قال الحطيئةُ : خير الشعر ، الحوليّ المحكك وقال الأصمعى : زهير بن أبى سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كلّ من جوّد فى جميع شعره ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة . وكان يقال : لولا أن الشعر استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم فى باب التكلُّف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ – لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهواً ورهواً وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً . وإنما الشعر المحمود كشعر النابغة الجعدى ورؤبة، ولذلك قالوا فى شعره : مطرف بآلاف وخمار بواف ، وقد كان يخالف فى ذلك جميع الرواة والشعراء وكان أبو عبيدة يقول ذلك »[٢]

ويقول : « ومن تكسّب بشعر . . . لم يجد بُدًّا من صنيع زهير والحطيئة

---

(١) السابق ٢ / ٩ . كريت = كامل تام لسان العرب . ٣ / ٢٣٨ – خنذيذ = قوى أساس البلاغة ص ١٢١ مغلق = يأتى بالعجب . السابق ص ٣٤٧ .

(٢) البيان والتبين ٢ / ١٣ . السهو = السهل اللين . الرهو = السهل الدمث : تنثال = تتساقط متوالية .

وأشباههما ، فإذا قالوا فى غير ذلك أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود ، ولم نرهم مع ذلك يستعملون مثل تدبيرهم فى طوال القصائد فى صنعة طوال الخطب ، بل كان الكلام البائت عندهم كالمقتضب اقتداراً عليه وثقة بحسن عادة الله عندهم فيه وكانوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأى فى معاظم التدبير ومُهِمَّات الأمور مَيَّثُوه فى صدورهم وقيَّدوه على أنفسهم ، فإذا قومه الثقافة وأدخل الكير ، وقام على الخلاص - أبرزوه محكماً منقحاً ، ومُصَفًّى من الأدناس مهذباً »[1] .

يتبين من هذه النصوص أن ثمة تَوَاصُلاً بين المبدأ الأول وهو (صرف الذهن إلى المعنى) والمبادئ الأخرى التى اشتملت عليها . ذلك أنَّ الجاحظ يرى ضرورة توظيف طاقة الذهن الواعى لمساندة قوة الطبع الكامنة التى تخلَّق فيها المعنى الشعرى ، وذلك حال الشروع فى بناء النص وعقب الفراغ منه : ويؤيد هذه الضرورة أنَّ هذه الطاقة كانت تدفع الشعراء قبل البدء فى صياغة الشعر إلى تَمْييث المعنى أو تذليله وتلْيينه فى صدورهم ، حتى يصل إلى دررجة النضج ؛ فيصاغ بالألفاظ والصور التى تناسبه .

وإذا كان هذا المبدأ مدخلاً صحيحاً إلى صناعة جيدة أدبية أو غير أدبية ، فإنه يعد سبباً قوياً يدعو الشاعر إلى توفير مبدأ ثان وهو (التريّث الزمنى) الذى انتبه إلى قيمته شاعر الصنعة ، فعمل على أن (يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً وزمناً طويلاً) ليتيح لطاقة الذهن الممتزجة بقوة الطبع ، أن تختبر صياغة القصيدة حتى يتمكن الشاعر من أن (يُردّد فيها نظره ويجيل فيها عقله ويقلب فيه رأيه) خشية التزيد والانحراف والعوج ومن ثَمَّ فإن هذه الطاقة العقلية تعتبر ميزاناً حساساً لا يُخطىء .

وقد ترتب على ذلك كما يرى - أن الإبداع الشعرى ، صار عملية مضنية ،

---

(١) السابق : ١٣ / ١٤ . المقتضب = المرتَجل الذى لم يتهيأ بعد ولم يُعَدّ .ميث = ذلَل وليّن . الكير = موقد النار . الخلاص = استخلاص الصافى ١١٨ ، أساس البلاغة .

تستعبد شعراء الصنعة وتتملكهم وتَفُضُّ طاقاتهم ولذا ذكر أن الشعر فى هذه الحالة (استعبدهم واستفرغ مجهودهم) الأمر الذى ميّز شعرهم عن شعر المطبوعين ، ذلك أن هذا الجهد الدقيق قد أدخلهم فى باب التكلُّف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ) مما جعل مذهبهم يغاير (مذهب المطبوعين ، الذين تأتيهم المعانى سهواً ورهواً وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً) .

ويريد الجاحظ بذلك ، التأكيد على ضرورة الفحص المُتأنِّى الشامل للنص الشعرى تحقيقاً لجودته ، وهذا الفحص يجب أن يتناول جميع الشعر لا بعضه ، إذ يجب على الشاعر أن يقف عند كل بيت قاله ، ويعيد فيه النظر حتى يُخرِج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة .

كذلك يريد الجاحظ أن يُحَدِّد نِيَّة الشاعر فى التوصل إلى المستوى الفنى الجيد ، ذلك لأن دوره كان إشفاقاً على أدبه واعتناءً به فى مواجهة الخلل والانحراف عن المثال الشعرى المُتَحقق فى تلك القصائد التى خضعت للفحص المُتَأنى ، فَوُصِفتْ بالحوليات والمقلّدات والمُحكمات ، ووصف أصحابها بالفحولة الفنية أو المقدرة العالية على صوغ الشعر المتميز ، ومن ثم كان نهجُ شعراء الصنعة ، ضالَّةَ الشعراء اللاحقين ، وحلمَهم المنشود على اختلاف مآربهم ومشاربهم ، حيث لم يجد (المتكسب بالشعر - مثلاً - بُدًّا من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر) . لتكون المُحصلةُ النهائية لهذا الحلم المثالى إبرازَ النص الشعرى (مُحكماً مُنقَّحاً) ومصفّى من الأدناس، مهذباً من الشوائب التى تُضعفه وتُعيبه .

ويرى الجاحظ بالإضافة إلى ذلك أن تحقيق المثال الشعرى ليس فقط فى النظرة الذهنية والتهذيب والتعديل ، ولكن فى التوجّه المباشر إلى الغرض أو المعنى الشعرى ، وهذا المبدأ النقدى استمدّه من الذوق العربى الجماعى ؛ ذلك أنَّ العرب كانوا يمدحون

الحذق والرفق والتخلُّص إلى حبَّات القلوب ، وإلى إصابة عيون المعانى ، ويقولون : أصاب الحق فى الجملة . ويقولون : قرطس فلان وأصاب القرطاس ، إذا كان أجود إصابة من الأول ، فإذا قالوا : رمى فأصاب الغرَّة وأصاب عين القرطاس ، فهو الذى ليس فوقه أحد . ومن ذلك قولهم : فلان يفلّ الحزَّ ، ويُصيب المَفْصِل ، ويضع الهِنَاء مواضع النُّقَب)[١] .

إن اعتماد الشاعر على هذا المبدأ الذى هو صدى للذوق العربى – يعنى وصوله إلى الهدف الأساسى أو مركز الشيء الحِرَفىّ أو القولى ، أو الحذق والرفق والتخلُّص إلى حبّات القلوب وإصابة عيون المعانى . ولذا كان ثناءُ العرب مُنصبًّا على الرامى الحاذق والقصّاب الماهر ، وشافى الإبل من الجرب . والجاحظ بناء على ذلك يقصد إلى إعطاء المعنى الشعرى حقّه من النضج والاكتمال . ولذلك استحق بعض الشعراء أن يوصفوا بطائفة من الأوصاف الموجزة الدالة على عنايتهم بأشعارهم مراعاة لهذا الذوق الجمعى[٢] .

ويسوق الجاحظ مبدأ أخيراً يراه دليلاً على توصل الشاعر إلى المثال الشعرى ، وهو

---

(١) البيان والتبين ١ / ١٤٧ .

(٢) أطلقوا وصف المهلهل على ربيعة بن عدى؛ لأنه كان يهلهل الشعر ويرقّقه ، أى يجعله مقبولاً مستساغًا (أساس البلاغة . ١٧٤ . ولسان العرب ٣ / ٨٢٤ – وثمة تفسير للأصمعى يبدو متعارضًا مع هذا التفسير إذ ذكر أنه سمي بذلك لأنه كان يهلهل الشعر أى يرقّقه ولا يحكمه . فحولة .. الشعراء ص ١٣ . وتفسير لابن سلام فى طبقات فحول الشعراء: ص ١ / ٣٩ . أنه سمى بذلك لهلهة شعره كهلهلة الثوب ، وهو اضطرابه واختلافه . وقال ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ص ٣٠٢ . «وسمى مهلهلاً لأنه هلهل الشعر أى أرقه ، وكان فيه حيث» . وقال أبو الفرج الأصفهانى فى الأغانى : (وإنما لقب مهلهلاً لطيب شعره ورقته ، وكان أحد من عنى من العرب فى شعره . ص ٥٧٥) . فبعض هذه النصوص ، يظهر أن هذا الشاعر ، قد رقَّق الشعر وجعله مقبولاً ، وبعضها الآخر يبين أنه قد أفسده وأخرجه عن الجزالة والقوة ،ولكن ثمة حقيقة تبرز عن هذا التعارض وهى أنه قد أحدث شيئًا فى الشعر أو أجرى عملاً يدلّ على عنايته بالنص الشعرى . وقد أطلقوا وصف المحبِّر على طفيل الغنوى (لسان العرب م ١ /٥٤٨) ووصف الكيِّس على النمر بن تولب ؛ لحسن شعره (الشعر والشعراء ص ٣١٥) ووصف النابغة ؛ لنبوغه فى الشعر (العمدة ١ /١٣٧) ، والمرقش لتحسين شعره وترويقه (لسان العرب م ١ /٥٤٨) والفحل على علقمة بن عبدة لجودة أشعاره (الأغانى ٢١ / ١٠٣) .

التـأثير فى المتلقى ، وذلك بقـوله : « وقـد علمنا أن من يقـرض الشـعـر ، ويتكلّف الأسجاع ويؤلف المزدوج ، ويتقدم فى تحبير المنثور ، وقد تعمق فى المعانى ، وتكلّف إقامة الوزن والذى تجود به الطبيعة ، وتعطيه النفس سهواً رهواً مع قلة لفظه ، وعدد هجائه أحمد أمراً وأحسن موقعاً من القلوب ، وأنفع للمستمعين من كثير خرج بالكد والعلاج ، ولأنَّ التقدم فيه ، وجمع النفس له ، وحصر الفكر عليه ، لا يكون إلا لمن يحب السمعة ويهوى النفج والاستطالة » [1] .

فى هذا النص يعنى الجاحظ بمبدأ التأثير فى المتلقى عامة . وذلك بتجويد الصنعة بعدد من المقومات : كالاهتمام بالسجع وتأليف المزدوج وتعمُّق المعانى وإقامة الوزن الشعرى ، فضلاً عن العفويّة ، واجتناب الصعوبة ، وإيجاز التعبير . فهذه المقومات تُحقق أثرها المرجوّ ، لأنها (أحسن موقعاً من القلوب وأنفع للمستمعين) . ولكن ثمة ما يجب تجاوزه فى نظر الجاحظ مراعاة لتحقيق فنِّية النص ، وهو الصنعة المُتكلّفة ، التى تتمثل فى النص المصنوع (بالكد والعلاج) الذى ينحو فيه صاحبه إلى (جمع النفس له وحصر الفكر عليه ، مفتقداً أهم خصائص الشعر الجيد ، وهى خاصية الطبع العفوى ، والذى يهدف به صاحبه كذلك إلى الشهرة والفخر والتعالى أكثر من الحرص على ممارسة المبادئ الفنية فى البناء الشعرى .

ويبدو أنَّ فكرة إعداد النص كانت من القوة والغلبة بحيث شغلت نُقّاد ما بعد بشر بن المُعتمر والجاحظ فتناولوها بطريقة تكاد تقترب من طريقة تناولهما أحياناً ، وإن كانوا قد توسَّعوا فى هذه الفكرة وأضافوا إليها : ذلك أنَّ ابن المدبِّر (- ٢٧٠ هـ) عنى بالتماس مقومات النص الأدبى فى « الرسالة العذراء » وذلك بقوله : « وارتصد لكتابك فراغ قلبك وساعة نشاطك ، فتجد ما يمتنع عليك بالكد والتكلُّف ، لأنَّ

---

(١) يتكلف الأسجاع : يهتم بها . سهواً رهواً : ليناً ساكناً . النفج = الفخر والكبر . والاستطالة = التعالى . البيان والتبين : ٤/ ٢٨ - ٢٩ .

سماحةَ النفسِ بمكنونِها ، وَجُودَ الأذهانِ بمخزونِها ، إنما هو مع الشهوة المفرطة فى الشعر ، والمحبة الغالبة فيه ، أو الغضب الباعث منه على ذلك ، وقيل لبعضهم : لم لا تقول الشعر ؟ قال : كيف أقوله وأنا لا أغضب ولا أطرب »[١] .

يشترط ابن المدبِّر لإعداد النص : «الاستعداد النفسى» المتمثل فى فراغ قلب كل من الأديب والشاعر ، وتجرّده مما يشغله من شواغل لا تتصل بالمعنى المستهدف . ويفهم من عبارته «وارتصد لكتابك فراغ بالك .. الخ النص» ، أنه يريد بها ضرورة الترقّب النفسى بقوة الطبع الكامنة التى قد لا تكون مُهيَّأةً ، ومعنى هذا أنَّ ثمة ما يجب عمله حينئذ ، وهو ترويض هذه القوة واستنهاضها .

إن كلامه هنا كما يلاحَظ شبيهٌ بكلام كل من بشر بن المُعتمر والجاحظ فى أنَّ حصولَ اليقظة النفسية ، شرطٌ لصحة البدء فى العمل الفنى . ولكن الجديد الذى أضافه ابن المدبِّر هو النص الصريح على مكونات هذه اليقظة التى تنحصر فى الشهوة المفرطة ، والمحبة الغالبة فى العمل ، والغضب المحرّض عليه ، والطرب الدافع إليه . فكل هذه المكونات أو العناصر تضع الأديب والشاعر على أول طريق الفن الصحيح ، حيث تدفع قوتىْ الطبع والذهن على صوغ المعنى الشعرى المقصود صياغة فنيّة . ولا يتحقق هذا فى رأيه، إلاَّ إذا كان الأديب أو الشاعر بليغاً فى الأصل أو يمتلك قدراً من البلاغة . وهدا يفسر قول ابن المدبّر «وهذا كله إذا جريت من البلاغة على عرق وظهرت منها على حظ »[٢].

وقد أرجع ابن المدبِّر حصول اليقظة الفنيّة إلى الباعث أو المثير ، ذلك أن انعدام الباعث ، وفقدان الدافع ، طريق إلى التكلُّف ، وإلى استعارة ألفاظ الناس وكلامهم ، وهذا غير مُثْمر ولا يوصل إلى فائدة . يقول «فأما إن كانت (البلاغةُ) غيرَ مناسبة ،

---

(١) ابن المدبر : الرسالة العذراء فى «رسائل البلغاء» . ت محمد كرد على ط ١٩٤٦ – القاهرة ص ٢٤٠ .

(٢) السابق ص ٢٤٠ عرق = أصل وأساس .

ولا واقعة شهوتك عليها ، فلا تنض مطيتك فى التماسها ولا تتعب بذلك فى ابتغائها . . . ولا تطمع فيها باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم ، فإن ذلك غير مثْمِر لك ولا مُجد عليك) [١] .

إن أهمية الباعث على الفن الأدبى على هذا النحو ، جعلت ابن المدبِّر يحذّر الأديب والشاعر من الوقوع على أعمال الآخرين ، فى حال تعطل الرغبة ، وفقدان الباعث ، لأن الاقتصار على إنجازات الغير ليس من الصناعة فى شىء . يقول : « ومن كان مرجعه فيها إلى اغتصاب ألفاظ من تقدم . . ولم يكن معه أداة تولِّد له من بنات قلبه ونتائج ذهنه ، الكلام الحرَّ والمعنى الجزل، فلم يكن من الصناعة فى عير ولا نفير » .

ويلاحظ أنَّ ابن المدبِّر ، لم يعن بالحديث عن النظر فى النص الشعرى كبشر بن المُعتمر والجاحظ ، إذ اكتفى بتحديد صحة البدء فى العمل الأدبى وهى « حصول اليقظة النفسية » ، ولعل ذلك عائد إلى اعتقاده بأن صحة البدء فى إحدى مراحل العمل ، تؤدى إلى صحة جميع مراحله فلا يحتاج المبدع إلى النظر فى عمله وتقويمه وتهذيبه ، وهو بذلك يخالف أيضاً ، ابن قتيبة (– ٢٧٦ هـ) ، الذى تناول بالتفصيل عملية بناء النص قبل الشروع فيه ، وأثناء إنشائه وبعد الفراغ منه . ذلك أنه تحدَّث عن خاصية تتعلق بالشاعر ، وهى (الغريزة) [٢] . وعدَّها عاملاً أساسياً فى إثارة قوة الطبع لديه وتشكيل يقظته الفنية قبل صوغ الشعر ، من حيث أنَّ الشاعر يتأثر بما يحل بها من عوارض الغذاء والهمِّ . يقول « وللشعر تارات ، يبعد فيها قريبه ، ويستصعب فيها ريِّضة ، ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم » [٣] .

---

(١) السابق = ٢٤٠ .
(٢) العريزة = الطبيعة والقريحة والسجية من خير أو شرّ . لسان العرب م ٢ ص ٩٧٦ مادة غرز .
(٣) ابن قتيبة : الشعراء : ٨٦ .

إن ابن قتيبة فى ضوء هذا النص يرى أن الغريزة باعتبارها قوة كامنة فى النفس ، تتحكم فى صوغ المعنى الشعرى ، فإذا لم يعترض وظيفتها شيء ، سهل على الشاعر قول الشعر ، وتقل فاعليتها إذ عاق وظيفتها عائق كغذاء سيىء أو خاطر غم يُحزن النفس ويُقبضها . ومن ثَمَ يصبح المعنى الشعرى ، بعيداً عن متناول يد الشاعر فلا يقدر على صوغه ، وتظل الحال هكذا حتى تتخلَّص الغريزة من هذا العارض أو ذاك .

وقد أدرك بعض الشعراء مدى ما تمثله الغريزة من أهمية فى صناعة الشعر ، كالفرزدق الذى روى ابن قتيبة قوله فى هذا الشأن ، « أنا أشعر تميم ، وربما أتت عليَّ ساعة ونزع ضرس ، أسهل عليَّ من قول بيت » [١] ويعنى هذا أن الفرزدق رغم اقتداره، لايدَّعى لنفسه صوغ الشعر فى كافة الأحوال ؛ لأن ثمة حالة يعجز فيها عن بناء بيت واحد وهى تَعطُّل الغريزة ، ومعنى هذا أن استعادةَ القدرة على قول الشعر ، رهنٌ بفاعلية هذه الطاقة ، وحينئذ يشرق المعنى الشعرى ، ويتوثب طالباً الإفصاح عنه بالألفاظ والصور ؛ فهى بناء على هذا أساس لصحة الشعر وجودته ، ومن ثَمَ فإن محاولة قَسْر الشاعرِ نفسَه على قول الشعر فى غياب هذه القوة ، ينتج عنها شعرٌ يغاير – بالضرورة – شعراً يقال فى حضورها . ولعل هذا ما جعل الأصمعى يصف شعر النابغة الجعدى بأنه « خمار بواف ومطرف بآلاف » [٢] ، وابن سلام ينعته بقوله « وكان الجعدى مختلف الشعر ، وقال الفرزدق : مثله مثل صاحب الخلقان ، ترى عنده ثوب عصب وثوب خز إلى جانبه سمل كساء » [٣] . ويفسر ابن قتيبة ذلك قائلاً : « يريدون أنَّ فى شعره تفاوتاً ، فبعضه جد مبرز ، وبعضه ردئٌ ساقط [٤] » أى أن الاختلاف فى شعر الشاعر ، إنما سببه تراوح أحوال الغريزة بين الفاعلية والعطل .

---

(١) السابق : ٨٧ .

(٢) السابق ص ٨٧ ، الأغانى : / ١٣٧ .

(٣) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء السفر الأول : ١٢٥ .

(٤) الشعر والشعراء : ٢٩٧ .

وإذا كانت فاعلية الغريزة تُثير قوة الطبع عند الشاعر ، فإن ثمة ما ينشط هذه القوة أيضاً ويُذكّيها ، ويوضح ذلك قول ابن قتيبة «وقيل لكثير : يا أبا صخر : كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر ؟ قال : أطوف فى الرباع المخلية والرياض المعشبة ، فيسهل على أرصنه ويسرع إلىّ أحسنه . ويقال : إنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجارى والشرف العالى والمكان الأخضر البالى ... وقال عبد الملك لأرطاة بن سُهيَّة : هل تقول الآن شعراً ؟ فقال : «كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه[1] » .

يكشف ابن قتيبة بهذا القول عن ضرورة تنشيط قوة الطبع قبل الصياغة بوسيلتين، الأولى : «تأمّل صور الطبيعة» إذ إن طواف الشاعر بالأماكن الخالية، ووروده على الرياض الخضراء ، والمياه الجارية ، وصعود المرتفعات العالية المشرفة على الوديان والسهول – يعتبر خروجاً على رتابة الصور المألوفة الواحدة الجامدة ،و يُثير الطبع ويجلى الذهن ويفتح القلب ، فيقبل الشاعر على تناول الغرض الشعرى ، ويعينه على صياغته والتعبير عنه ، والثانية : على حسب قول أرطأة بن سُهيَّة «الإحساس الناشئ عن التوتر الداخلى» نتيجة انبساط النفس بالسعادة والفرح ونسيان الهمّ ، وانقباضها بالحزن والغضب ؛ فقد ربط أرطأة قول الشعر بشرب الخمر المغيِّبة المُنسية ، وبطرب النفس بالغناء ونحوه ، وهى وغيرها – الحزن والألم والقهر – تُعد توترات للقوة الكامنة لدى الشاعر ، فيقبل على قول الشعر ، فيسهل عليه أرصنه ، ويسرع إليه أحسنه . إذ يأتيه المعنى الشارد ، واللفظ المتأبِّى ولذا يقول شاعر كالأحوص :

«وأشرفت فى نشز من الأرض يافع   وقد تشغف الأيفاع من كل مقصداً »[2]

---

(١) السابق : ٨٥ ، ٨٦ والأغانى ١١ / ١٢٤ – ١٢٥ .

(٢) نشز = ما ارتفع من الأرض لسان العرب م ٣ /٦٣٧ مادة نشز . يافع = مشرف م / ٣ / ١٠١٤ مادة يفع . تشغف = تصيب القلب بالحب م ٢ / ٣٣٠ مادة شغف . الأيفاع = الأماكن المرتفعة م /٣/ ١٠١٤ .

ويعقب ابن قتيبة على هذا البيت بقوله : «وإذا شغفته الأيفاع مَرَتْه (حركته) واستدرَّته [١] » أى أنَّ الأيفاع أو الأماكن المرتفعة، إذا أبصرها الشاعر المتأمل ، شغف بها وأحبها حبًّا شديداً وعلّق بها فتُقبل قوة الطبع على قول الشعر [٢].

ويرى ابن قتيبة أن ثمة وسيلة ثالثة لتنشيط الطبع وهى «المزاج» المثار بقوة الدافع ، يقول : «والشعراء فى الطبع مختلفون ، منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء ، ومنهم من يتيسر له المراثى ويتعذر عليه الغزل . وقيل للعجاج إنك لا تُحسن الهجاء ! فقال : إن لنا أحلاماً تمنعنا من أن نظلم ، وأحساباً تمنعنا من أن نظلم، وهل رأيت بانياً لا يُحسن أن يهدم ؟ . وليس هذا كما ذكر العجاج والمثل الذى ضربه للهجاء بشكل ؛ لأن المديح بناء ، والهجاء بناء ، وليس كلُّ بانٍ بضرب ، بانياً بغيره . ونحن نجد هذا بعينه فى أشعارهم كثيراً ، فهذا ذو الرمة ، أحسن الناس تشبيباً ، وأجودهم تشبيهاً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية ، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانة الطبع .. وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل ، وكان مع ذلك لا يُجيد التشبيب ، وكان جرير عفيفاً عزهاة عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً وكان الفرزدق يقول : ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعرى ، وما أحوجنى إلى رقة شعره لما ترون»[٣] .

---

(١) الشعر والشعراء = ٨٥ ، ٨٦ .

(٢) تناول ابن عبد ربه (– ٣٢٧ هـ) فى العقد الفريد ، دور تعدد مناظر الطبيعة فى استنهاض الطبع بعبارات قريبة من عبارات ابن قتيبة ، فذكر (قالت الحكماء : لم يستدع شارد الشعر بأحسن من الماء الجارى والمكان الحالى والشرف العالى ، ولقى أبو العتاهية الحسن بن هانئ فقال له : أنت الذى لا تقول الشعر حتى تؤتى بالرياحين والزهور ، فتوضع بين يديك ؟ قال : وكيف ينبغى للشعر أن يقال إلا على هذا ؟! ... وقال عبد الملك لأرطاة بن سهيَّة : هل تقول الآن شعرًا ، قال : ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب ، فلا يقال الشعر إلا بواحدة من هذه .. ، وقيل لكثير عزة : يا أبا صخر : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال : أطوف فى الرباع المحلية ، والرياض المعشبة . فإن نفرت عنك القوافى ، وأعيت عليك المعانى ، فروح قلبك ، وأجمّ ذهنك، وارتصد لقولك فراغ بالك ، وسعة ذهنك ، فإنك تجد فى تلك الساعة ما يمتنع عليك يومك الأطول وليلك الأجمع . «العقد الفريد» : ٥/ ٣٢٦ . ٣٢٧ ، ٣٢٨ ط ١٩٤٦ .

(٣) الشعر والشعراء ص ١٠٠ كل بان بضرب = بنوع . عزهاة = عارفًا .

ويظهر من النص أنه يرى أن « المزاج » يتدخل فى تمييز شاعر عن شاعر وقصيدة عن قصيدة ، ولذا اعتبر اختلاف الشعراء فى الطبع راجعاً إليه ، بمعنى أن الشاعر فى حال المدح يسهل عليه القول ؛ لتوافق المديح مع مزاجه ولوجود الدافع إليه ، ويصعب على الشاعر نفسه ، القول فى حال الهجاء؛ لغياب المزاج ولفقد الدافع . وعلى هذا ، فإن زعم العجاج بارتباط الصياغة الميسرة بغير المزاج ، مثل الحكمة والحسب وغيرها — لا يعد صحيحاً عند ابن قتيبة ؛ لأنها ليست مؤثرة تأثير المزاج .

وقد طبق هذا المفهوم على عدد من الشعراء ، فذو الرمة يحسن وصف البادية لتوافر المزاج والميل إلى وصفها ، ولكن الطبع يخونه ، فلا يحسن الوصف فى الهجاء لغياب مزاجه . والفرزدق لا يجيد التشبيب على الرغم من ارتباطه الحسّى بعالم النساء ؛ لأن مزاجه غير مثار بالتشبيب والحب العفيف . ولذا فإن جريراً وقد اجتنب عالم النساء الحسّى وعفّ ، يحسن الغزل أو التشبيب ، لأن مزاجه يدفعه إلى تناوله .

إن هذه الظاهرة التى وقف عندها ابن قتيبة ، تعنى أن هذا الناقد وغيره من النُقّاد القدامى ، قد أدرك أن ثمة علاقة حميمة ، وصلة وثيقة بين القول الشعرى ، وواقع الشاعر ، أو علاقة الفن الشعرى بحياة الشاعر المعيشة بما تتضمن من قوى مؤثرة ؛ كقوى البيئة ، والثقافة ، والمعتقد الخاص ، والإحساس المنفرد ، ودرجة استجابته ، ونوعيّة رد الفعل لديه أمام المواقف والأحداث ؛ فذو الرمة لم يبرع فى وصف البيئة الخاصة وهى فى حد ذاتها دافع يُشكّل لديه المزاج الذى يجعله يوجّه طبعه إلى ما ارتبط به ، فيجيد وصفه ، ومن ثَمّ كان اقتصاره على تناول البيئة الصحراوية التى توافق مزاجه ؛ فلم يعمد إلى وصف المدن والحواضر التى لا تُثير مزاجه أو ميله بحكم عدم إحاطته التامّة بها ؛ ولذلك لم يحسن تناول ما يجهله من أغراض ومعان أخرى ، حيث أنه إذا « صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع » ،فعجز عن طرق هذين الغرضين ،

ولو توافر الدافع أو وجد الاضطرار لأحسن فيهما وأجاد .

ويعنى ابن قتيبة بذلك ، أن ثمة تخصُّصاً فى الشعر ناشئاً عن قوة علاقة الشاعر بواقعه الخاص ، وهذا التخصُّص فى زاوية معينة أو معنى مُحدَّد ، يقود الشاعر إلى الإبداع فيه ، مادام هذا المعنى أو ذاك نتيجة اتجاه المزاج النفسى إليه .

وعلى أساس هذا المبدأ كان حكم ابن قتيبة على كل من الفرزدق وجرير ، بالنسبة إلى تفاوت مستوى « التشبيب بالمرأة » عندهما ؛ ذلك أن شعر الفرزدق فى المرأة يشهد أنه لا يجيد التشبيب رغم أنه كان زير نساء ، وصاحب غزل ، والسبب فى ذلك هو « الاكتفاء » المتولِّد عن كثرة اختلاطه فى الواقع بعالم النساء ، وهو ما أضعف من توجّه المزاج النفسى إلى هذا العالم ، فأخفق فى تصويره ، على حين أن شعر جرير فى المرأة يدل على إجادة التشبيب مع أنه كما يذكر ابن قتيبة كان « عفيفاً عزهاة عن النساء » وسر هذه الإجادة ، هو « التعويض » الناتج عن حرمان النفس وعفتها والتحكم فيها أمام النساء فى الواقع . ولذا فإنه حال التعبير عن المرأة والتشبيب بها ، ينشط لديه توجّه المزاج ويقوى ميله إلى وصفها فيُحسن ويُجيد . ومعنى هذا أن ابن قتيبة يرى فى ضوء هذا التفسير أن جودة الوصف التشبيبى ، تتوقف على قوة نشاط الدافع نحوه ، وشدة توجّه المزاج النفسى إليه وحضوره فيه ، سواء أكان هذا الوصف مطابقاً للواقع كما هو الحال عند الفرزدق ، أم معادلاً للواقع على النحو الذى عمد إليه جرير .

ويرى ابن قتيبة أن ثمة وسيلة رابعة وهى : « الزمن المناسب » ، بوجهيه المُحدَّد والمُتَّصل ، يدخل فى تشكيل صياغة النص الشعرى والأدبى صياغة صحيحة ، وذلك لدوره فى إثارة الطبع عند الشاعر . يقول : « وللشعر أوقات يسرع فيها أتيُّه ، ويسمح فيها أبيُّه ، منها : أول الليل قبل تغشِّى الكرى ، ومنها : صدر النهار قبل

الغذاء ، ومنها : يوم شرب الدواء ، ومنها : الخلوة فى الحبس والمسير ، ولهذه العلل تختلف أشعار ورسائل الكُتَّاب [١] .

ويقصد من هذا القول إظهار تأثير الزمن المناسب فى منْح الطبع القدرةَ على صوغ المعنى ، وذلك بعدَّة صور منها : صورته « أول الليل قبل تغشِّى الكرى » ففى هذه الصورة يتّقد الطبع وينشط وينصرف إلى المعنى المقصود بعد التخلُّص من شواغل النهار ومتاعبه . وصورته « صدر النهار » وبدايته قبل تناول الغذاء ، وهى صورة مؤثِّرة كذلك ، لما حل بالذهن من جلاء ، وبالجسد من نشاط ، نتيجة ذهاب أثر الكرى . وصورته « يوم شرب الدواء » ، إذ إن العلاج الشافى للعلّة الجسدية - حتى ولو كان مؤقتاً - يصرف القوة الكامنة عن هموم المرض ، ويحدث فيها تفاؤلاً بالحياة ، فتعود إلى العمل متوثبة مقبلة ، بعد أن أصابها الخَوَر والتراجع بسبب التشاؤم من العلة .

ويضيف ابن قتيبة صورة للزمن غير مُحدّدة وهى « تواصل الزمن وتواليه » خلال أشكال الخلوة والحبسة والسير التى يتعرّض لها الشاعر ، أو يلزم نفسه بها . فهذه الأشكال تُثير بالقطع الشاعر أكثر من أى إنسان آخر ، حيث تحدث لديه القدرة على القول الفنى ، وكل من التحديد الزمنى وتواصله ، يُسهم فى استثارة الطبع فيُسرع إليه المعنى المستعصى وينقاد إليه ما كان قد تأبى عليه ، مما ينشأ عنه سهولة فى الأداء الشعرى .

ويسوق ابن قتيبة ذلك على أنه علل وأسباب يرجع إليها اخلاف أشعار الشاعر الواحد وتفاوتها ، ولعله أراد القول إن ما نراه من قوة فى القصيدة الواحدة عائد إلى التقيُّد بصور الزمن التى عرضها ، وما نلحظه من ضعف سببه

---

(١) الشعر والشعراء ص ٧٨ . الخلوة فى الحبس = فى المجلس .

إرغام النفس على القول فى غير تلك الأوقات المذكورة ، « ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر »[١] .

وقد التمس ابن قتيبة فى قصائد الشعراء ما يمكن تسميته « قوة الاقتدار الفنى » التى تنشأ عنها طائفة من الخصائص الفعالة ، وذلك فى قوله : « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى . وأراك فى صدر بيته عجزه ، وتبينت على شعره ، رونق الفصاحة ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحّر ، وقال الرياشى : حدثنى أبو الغالية عن أبى عمران المخزومى قال : أتيت مع أبى والياً على المدينة من قريش ، وعنده ابن مُطيْر ، وإذا مطر جود ، فقال له الوالى : صِفْه ، فقال : دعنى حتى أشرف وأنظر . فأشرف ونظر ثم نزل فقال :

كثرت لكثرة قطره أطباؤه ... فإذا تحلب فاضت الأطباءُ
وكجوف ضرَّته التى فى جوفه ... جوف السماء سبحلة جوفاءُ
وله رباب هيدب لرفيقه ... قبل التبعّق ديمة وطْفَاءُ
وكأن بارقه حريق يلتقى ... ريح عليه وعر فج وألاء
وكأن ريَّقَهُ ولما يحتفلْ ... وَدْقُ السماء عجاجةٌ كَدْراءُ
مُسْتَضْحِكٌ بلوامع ، مستعْبِرٌ ... بمدامعٍ لم تَمْرِها الأقْذاءُ
فله بلا حُزْنٍ ولا بَمَسَرَّةٍ ... ضَحْكٌ يؤلّفُ بينه وبكاءُ
حيرانُ مُتَبَّعٌ صَباهُ تقودُهُ ... وجنُوبُهُ كِنْفٌ له ووِعاءُ
ودَنَتْ له نكباوُهُ حتى إذا ... من طول ما لَعِبَتْ به النَّكْباءُ
ذابَ السَّحابُ فهوَّ بحرٌ كُلُّهُ ... وعلى البحور من السحاب سَمَاءُ
ثَقُلَتْ كُلاَهُ فنهَرتْ أصلابَهُ ... وتبعَّجتْ من مائه الأحشاءُ

(١) الشعر والشعراء ص ٨٧ .

غَـــدَقٌ يُنتِّجُ بـالأباطـح فُــرَّقًــا تَلِدُ السُّـيُـولَ ومـا لهـا أسْـلاءُ
غُـرٌّ مـحـجَّلةٌ ، دوالحُ ضُـمِّنَتْ حَـمْلَ اللقـاح وكُلُّهـا عـذراءُ
سُـحْمٌ فَـهُنَّ إذا كَظَمْنَ فـواحِمٌ سُـودٌ ، وهنَّ إذا ضحكن وِضـاءُ
لو كـان من لجج السـواحل ماؤُهُ لم يبق من لجج السواحل ماءُ[1]

وهذا الشعر مع إسراعه فيه – كما ترى – كثير الوشى ، لطيف المعانى . . . وقال أبو عبيدة : اجتمع ثلاثة من بنى سعد يراجزون بنى جعدة ، فقيل لشيخ من بنى سعد : ما عندك ؟ قـال : أرجز بهم إلى الليل ولا أُفْثَجُ ، وقيل لآخر : ما عندك ؟ قال : أرجز بهم إلى الليل ولا أُنكَفُ ، وقيل للثـالث : مـا عندك ؟ قـال : أرجـز بهـم إلى الليل ولا أُنْكِشُ . فلما سمعت بنو جعدة كلامهم ، انصرفوا ولم يراجزوهم [2] [3] .

ففى هذا النص يحدد ابن قتيبة خصائص الشاعر المطبوع أو الشعر المطبوع التى تجوّد النصّ وتحسّنه وهى : سهولة القول وتجرّده من الصعوبة ، والتمكن من وزن

---

(١) ريّق المطر = أفضله . الودق = المطر . لم تمرها = لم تسيلها . الكنْف = وعاء يكون فيه أداة الراعى ومتاعه . أو الوعاء الذى يكنف ما جعل فيه أى يحفظه . النكباء = الريح تكون بين ريحين من الرياح الأربع . تبعجت = أشقت . الغدق = المطر الكثير . فُرّق = جمع فارق . وهو السحابة المنفردة لا تحلف . سميت بذلك تشبيهاً بالفارق من الإبل وهى التى تفارق إبلها فتنتج وحدها . الأسلاء = جمع سلى . وهو الجلد الرقيق الذى يحرج فيه الولد من بطن أمه ملفوفاً فيه . الدوالح = المثقلات بالماء . سُحْم = سود . (هامش ص ٩٧ ، وص ٩٨ من الشعر والشعراء) .

(٢) الشعر والشعراء ، الصفحات « ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ » سمح بالشعر = سهل عليه . رونق = حسن الطبع وبهاؤه ، وشى الغريزة = زينتها وزخرفتها . لم يتزّحر = الزحير هو إخراج الصوت أو النفس بأبين عند عمل أو شدة . وعدد أبيات ابن مطير ١٥ بيتاً « ص ٩٨ من الشعر والشعراء » :أطباء جمع طبى وهو الضرع . لسان العرب م / ٢ / ٥٧٢ – ط . الضرة = أصل الضرع والشدى الذى لا يخلو من اللبن . السابق م / ٢ / ٥٢٧ . سبحلة – العظيمة من الإبل ، « والطويلة من النساء ، م / ٢ / ٨٢ / سبحل . رباب : سحاب أبيض م / ١ / ٩٩ . ربب . هيدب = السحاب يتدلى وينصب كأنه خيوط متصلة م / ٣ / ٧٧٩ – هدب . التبعق = فيض المطر م / ١ / ٣٥ بعق ، ومطر بعاق مندفع بالماء . ديمة = المطر الذى ليس فيه رعد ولا برق م / ١ / ١٠٤٢ . ديمة وطفاء = طال مطرها . عرفج = ضرب من النبات = طيب الرائحة واحده عرفجة / ٢ / ٧٤٨ – عرفج – وألاء = شجر حسن المنظر ينبت فى الرمل . دائم الخضرة م / ١ / ٩١ مادة الا .

(٣) لا أفثج = لا أعيا ولا أتعب . لا أنكف = لا أنقطع . لا أنكش = لا آتى على ما عندى .

الشعر وقوافيه ، وتضمن البيت من القصيدة إمكانية ربط الصدر بالعجز، وسرعة الاستجابة وفورية القول ، وانتفاء الملل والتعب ، أو تواصل الإنشاد العفوى دون تعثر أو توقف .

وهذه الخصائص ترتبت على قوة الاقتدار الفنى التى يمتلكها الشاعر المطبوع . وهى القوة التى تعمل تحت سيطرة « الطاقة الذهنية » ، وذلك على الرغم مما يبدو من عفويتها واستقلالها عن هذه الطاقة ، وخضوعها المباشر لإمرة قوة الطبع ؛ إذ إنَّ الطاقة الذهنية تتدخل فى تنظيم تلك الخصائص وتصاحبها قبل صياغة المعنى وفى أثنائها .

ويدل على ترابط القوتين : توالى الأفعال فى تركيب عبارة ابن قتيبة . فسمح فى « سمح بالشعر » و« اقتدر » فى « اقتدر على القوافى » و « أراك » فى « وأراك فى صدر بيته عجزه » — أفعال وراء كل واحد منها حركة ذهنية وإرادة فكرية تيسِّر على الشاعر قول الشعر ، وتجعله قادراً على القافية ، ومسيطراً على البيت . ويدل على ترابطهما أيضاً إضفاء الشاعر المطبوع على شعره رونق الطبع ووشى الغريزة وذلك فى قوله « وتبينت على شعره رونق الطبع وَوَشْى الغريزة . . » ويدل على ذلك أيضاً ، أن هذا النوع من الشعر « كثير الوشى ، لطيف المعانى » وذلك عند تناول ابن قتيبة تجربة الطبع عند ابن مطير ، الذى أمره الوالى بوصف فورى وسريع للمطر الجود ، فقال : « دعنى حتى أشرف وأنظر» ، فأشرف ونظر ثم نزل وقال . فقد عقب ابن قتيبة على عمل ابن مطير قائلاً : « وهذا الشعر مع إسراعه فيه — كما ترى — كثير الوشى، لطيف المعانى » .

وقد ساق ابن قتيبة هذه الأدلة ، ليسجل على الشاعر المطبوع تدخلاً فنياً واعياً فى عمله الشعرى ، بغرض إكسابه ميزة إضافية ، تتمثل فى وشيه وتحسينه ، كما تتمثل فى لطف معانيه . فلم يكن عمل ابن مطير وتصرفه قبل شروعه فى وصف المطر إلاّ انطلاقاً من طبع متأن واع وغريزة مدركة ، تحكمت فيهما الإرادة الذهنية ، ذلك أن

هذا الشاعر لم يصف المطر من فوره ولحظته ، حين أمره الوالى بوصفه ولم يَبْدَهه به ؛ فقد طلب أن يمهله حتى يشرف على المطر بصعوده إلى مرتفع : « دعنى حتى أشرف وأنظر » ليتمكن من رؤيته جيداً قبل وَصْفِه . وهذا الطلب يثبت وقوع « استمهال » زمنى محدود ، أراده الشاعر ليرى وينظر ويفكر ، « فأشرف ونظر » فى الظاهرة التى طلب إليه وصفها ، وذلك بتدبّرها ذهنياً ، لتتولّد من رؤيتها المعانى والألفاظ والصور ، فكان هذا الشعر الذى أنشده بكثير الوشى ولطيف المعانى ، مما جعل ابن قتيبة يستحسنه ، لأنه دل على صنعة فنية صحيحة ، أدَّاها الشاعر بطبع جيد واقتدار ذهنى . ومن ثَمَّ يكون وَصْفُ الشاعر المطبوع بأنه « إذا امتحن لا يتعلثم ولا يتزحّر » – قد قصد به استجابة خاضعة إلى قدر من النظر العقلى ، وشىء من التأمّل الذهنى .

ويؤكد ابن قتيبة فى نص آخر على هذه الفكرة بقوله فى أبى « نواس » ، وهو أحد الشعراء المطبوعين : « قال لى شيخ لنا : لقيته ومعى تفاحة حسنة ، فأرَيْتُه إياها وسألته أن يصفها ، وما أريد إلاّ أن أعرف طبعه وسهولة الشعر عليه فقال لى : نحن على الطريق فَمِلْ بنا إلى المسجد ، فملنا إليه ، فأخذها وقلّبها بيده شيئاً ، ثم قال :

يارُب تفاحةٍ خَلوتُ بها	تُشعل نارَ الهوى على كبدى
قدبتُّ فى ليلتى أُقَلِّبُها	أشكو إليها تَطَاوُلَ الكَمَدِ
لو أن تفاحةً بكت لبكت	من رَحَمِتى هذِى التى بيدِى

وبسط يده ، فَنَاولَنيها » [١] .

ولعل ابن قتيبة قصد من وصف أبى نواس بأنه شاعر مطبوع ، أن الطبع عنده قد أسس على الإرادة الذهنية والنظر العقلى ، إذ لم يقم بوصف التفاحة من فوره ، ولم

(١) الشعر والشعراء ص ٨٠٢ .

تتحقق استجابته السريعة للسؤال الذى وجه إليه ، لأنه قد استمهل السائل بدافع التَّرَوِّى المحدود . ومن ثَمَّ كانت تجربة أبى نواس مع أبياته تماثل تجربة ابن مطير [١] .

ويذكر ابن قتيبة أنَّ الاقتدار الفنى لدى الشاعر ، يقوده إلى مراعاة مبدأ التّشابه أو التّماثل فى النص الشعرى ، يقول فى ذلك « وتتبين التكلّف فى الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك . قال : وبم ذاك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه ، وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت . فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت ابنك عقبة ينشد شعراً له أعجبنى . قال رؤية : نعم ، ولكن ليس لشعره قِران ، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه » [٢] .

إن تحقيق هذا المبدأ يستدعى توظيف الطاقة الذهنية التى تمنح النص الشعرى الترابط والتواصل ، أو ما ذكره هو (القران) ، ومن ثَمَّ يكون بمقدور الشاعر أن يبعد شعره عما وقع فيه بعض الشعراء وعقبه بن رؤبة، إذ لم يراع هؤلاء مبدأ التشابه الذى يعنى اقتران البيت بما يشبهه، وانضمامه إلى ما يناظره، ولذا وصف عمران بن لجأ نفسه

---

(١) يرى الدكتور محمد مندور أن ابن قتيبة لم يحالفه الصواب فى وصفه شعر ابن مطير « بالطبع » لأن هذا الشعر ظاهر التكلّف لخلوه من الدافع أو الإرادة .فهو شعرغير مطبوع ويؤكد هذا الرأى بقوله « والأصح أن يوصف بالطبع من يصدر عن نزوع أو إرادة ذاتيتين لا من يطلب إليه قول الشعر فيقول على الهاجس ، فهنا يكون التكلّف ، وهنا يحلو ما يقال من رونق الطبع ووشى الغريزة بل يخلو من كل صياغة حقيقية ما يغنى عنها فى الشعر شيء ص ٤٦ من كتاب النقد المنهجى عند العرب .

والحق أنه لو أعيدت قراءة ما قاله ابن قتيبة فى شان ابن مطير لتوافر فيما قال الرد على هذا الاعتراض فلم يكن شعر ابن مطير – كما تبين – صادراً عن فورية أو هاجس ولم يكن أيضاً فاقد الإرادة والدافع ، ذلك أن الشاعر قد استمهل الوالى « وهذه إرادة » وتحرك صاعداً إلى المكان المناسب « وهذه إرادة » وأشرف ونظر إلى المطر « وهذه إرادة » ثم نزل وعاد إلى حيث يقف الوالى « وهذه إرادة » فهذه الحالات الأربع كفيلة بتحريك طاقة الطبع المركوزة التى تولّتها القدرة الذهنية بالنظر والتامل تم الصياغة ، كما أن الدافع إلى القول متوفر فى نفس الشاعر وهو : إحساسه القوى بثقة المستمع فى قدرته ورغبته فى تاكيد هذه الثقة أمام إحدى شخصيات الدولة « الوالى » .

(٢) الشعر والشعراء ص ٩٦ . والنص فى الأغانى ١٤ / ١١٠– ١١٤ .

بأنه أشعر من غيره ، لأنه يقول البيت وأخاه، وغيره يقول البيت وابن عمه، ويهدف ابن قتيبة من تحقيق ذلك إلى الوصول بالنص الشعرى إلى المثال أو النموذج المنشود .

ويعمد ابن قتيبة إلى تجلية مبادئ تجويد النص الشعرى بعد الفراغ منه ، وذلك فى معرض فحصه للشعر الذى عنى به أصحابه عناية فائقة ، وللشعر الذى لم يحظ بمثل هذه العناية يقول : «من الشعراء المتكلِّف والمطبوع . فالمتكلِّف هو الذى قوَّم شعره بالثِّقَاف ، ونقَّحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة ، وكان الحطيئة يقول : «خيرُ الشعرِ الحولىُّ المنقَّح المُحَكَّك ، وكان زهير يسمى كبر قصائده الحوليات» [(١)] .

ويورد نموذجين لشاعرين يظهران جهدهما فى إعداد القصيدة : الأول لسويد بن كُراع يصف فيه تجربته مع النص قائلاً [(٢)] :

أبيتُ بأبوابِ القوافى كأنَّما ... أُصَادى بها سِرباً من الوَحْشِ نُزَّعا
أُكَالِئُها حتى أُعرِّس بَعْدَمَا ... يكونُ سُحَيْرا أو بُعَيْدًا فأهْجَعا
إذا خفت أن تُروى علىَّ رددتُها ... وراءَ التَّراقى خَشْيَةً أن تَطَلَّعا
وجشَّمنى خَوفُ ابن عفانَ رَدَّهَا ... فَثَقَّفْتُها حَولا جَريدا ومَرْبَعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادةٌ ... فلم أر إلاَّ أن أُطيعَ وأسمَعَا

والثانى لعدى بن الرقاع فى قوله [(٣)] :

---

(١) الشعر والشعراء ص ٨٤ .

(٢) أصادى = أقبض وأمسك وآخذ . لسان العرب م / ٢ /٤٩٨ . صيد . نزّع = غريبة نادرة . السابق م / ٢ / ٦١٦ – نزع . أكالئها = أراقبها م / ٣ / ٢٨ – كلا . أعرس = أسهر حتى آخر الليل . م / ٢ / ٧٢٣– عرس . سحيراً = السحر = آخر الليل قبل الصبح . م / ٢ / ١٠٧ . سحر .تراقى = جمع ترقوة = عظم بين ثغرة النحر والعنق م / ١ / ٣١٩ – ترق . تقف = سوى وهذب م / ١ / ٣٦٤ – تقف . جريد = تام م / ١/ ٣٤٣ – جرد

(٣) سناد = كل فساد فى آخر الشعر ،أو البيت المخالف لبقية الأبيات . لسان العرب م / ٢/ ٢١٦– سند . ثقاف = ما تسوى به الرماح م/ ١/ ٣٦٥ مادة ثقف. المثقف = الذى يسوى ويهذب .منآدها = ميلها٣/ ٧٣٨ – نود.

وقصيدة قد بتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهـا ... حتى أقوِّمَ مَيْلَهـا وسنَادَها
نَظَرَ المثقِّفِ فى كُعُوبِ قَنَاتِه ... حتى يُقيمَ ثقافُهُ مُنآدَها

إن هذه الرؤية التطبيقية تدل على تشابه كلام ابن قتيبة وكلام الجاحظ فى عملية تجويد النص بعد الفراغ منه ، ولكن ابن قتيبة قد أضاف شيئين ، الأول : أنه قسّم الشعراء إلى مطبوعين ومتكلّفين ، وأورد تعريفًا محددًا للشاعر المتكلّف والشاعر المطبوع ، وذلك ما لم ينص الجاحظ عليه صراحة . والثانى : أنه عرض نموذجين من الشعر ، يتضح فيهما مقدار الجهد الذى بذله شاعران من أنصار هذا المذهب ، فأولهما قدَّم تجربته التى تتضمن الترقُّب والتحايل ، فى زمن غير قصير لبناء قصيدته ، وإحساسه بمسئولية إعلانها على الناس، مما دعاه إلى تثقيفها لمدة عام كامل. وثانيهما: قد عكف على قصيدته زمناً ، لتقويم ما بها من ميل وانحراف ، كما يصنع صانع الرماح الخبير ، وكلا الشاعرين أرادا بعملهما الوصول إلى المثال الشعرى المنشود .

ويتفق ابن قتيبة مع الجاحظ فى هذا النص على ضرورة إعداد النص الشعرى إعداداً سليمًا ، وذلك بتوظيف مبدأ التهذيب والتنقيح بطاقة الذهن، التى تسعى إلى « طول التفتيش» ، ومعاودة النظر فى القصيدة بعد الانتهاء منها . ويلاحظ أن الجاحظ قد نص صراحة على فحص القصيدة فحصًا عقليًا حيث قال : « لا يجيل فيها عقله » ، و« فيجعل عقله زمامًا على رأيه » ، و« اتهامًا لعقله » . ومثله فعل ابن قتيبة وإن كان لم يذكر العقل صراحة ، لكن نصّه على تقويم الشعر بالتقاف ، وتنقيته بطول التفتيش وترديد النظر فيه ، هى إجراءات عملية موجَّهة بفعل ذهنى وإرادة عقلية بالضرورة .

ويسوق ابن قتيبة نصًا آخر يدعم به فكرته عن ضرورة النظر فى النص الشعرى ، بغرض تهذيبه وتصفيته ، فيقول : « والمتكلّف من الشعر وإن كان جيداً محكمًا ،

فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير وشدة العناء ، ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعانى غنى عنه ، كقول الفرزدق فى عمر بن هبيرة لبعض الخلفاء[1] .

أَوَلَّيتَ العـراقَ وَرافِـدَيْه فـزارياً أحـذَّ يد القـميصِ

يريد أوليتها خفيف اليد ، فاضطرته القافية إلى ذكر القميص ... وكقول الفرزدق[2] :

وعضُّ زَمَانٍ يابن مروانَ لم يَدَعْ من المال إلا مُسحتًا أومُجَلَّفُ

فرفع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب فى طلب العلّة ، فقالوا وأكثروا ولم يأتوا فيه بشىء يرضى ، ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أَتَوْا به من العلل احتيال وتمويه ؟ وقد سأل بعضهم الفرزدق عن رفعه إياه فشتمه وقال : « علىَّ أن أقول وعليكم أن تحتجوا »[3] .

ويظهر من النص أنه يعنى بضرورة توفر الشاعر على شعره بالاهتمام البالغ أو المعاناة فى تناوله بالنظر فالتعديل ، إذا احتاج إلى ذلك ، أو بطول التفكير وشدّة العناء « ورشح الجبين » ، ليمكنه أن يتجنب الخطأ اللغوى والنحوى المتمثل فى « كثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه » . على نحو ما ظهر فى بيتى الفرزدق فقد حذف من البيت الأول ، ما يحتاج المعنى إلى ذكره وهو « خفيف اليد فى الخيانة » فصار المعني ناقصًا ، فاضطر إلى ذكر ما لا يحتاج إليه

---

(١) أحذ = سريع اليد خفيفها فى السرقة م / ١ / ٥٩٠ – حذذ .

(٢) مسحت – مهلك. السابق م / ٢ / ١٠٤ – سحت. مجلّف الذى أتى عليه الدهر فأذهب ماله. م / ١ / ٤٨٥ – خلف .

(٣) الشعر والشعراء ص٩٤ / ٩٥ وديوان الفرزدق : دار صادر بيروت ط ١٩٦٦ ٢ / ٢٦ وفى الديوان « من المال إلا مسحتا أو مجرف » .

المعنى، وهو كلمة (القميص) الموافقة لقافية النص ، ولكنها حشوٌ زائد على المعنى لم يفده . وفى البيت الثانى رفع آخره (مجلف) ، رغم أنه معطوف على منصوب (مسحتا) وذلك لضرورة القافية ، إذ إن قافية القصيدة مرفوعة ، ولم ير النحويون للرفع أى وجه .

وبحلول القرن الرابع الهجرى ، أخذت فكرة إعداد النص الشعرى تتجه نحو الاتساع ، ثم التحديد على أيدى عدد من النقاد كابن طباطبا ، وقدامة بن جعفر ، وابن عبد ربه ، والفارابى ، والآمدى ، والجرجانى ، وأبى هلال العسكرى والمرزوقى ، وابن رشيق وغيرهم ، إذ وسع هؤلاء فى كلامهم - البحث فى الشعر بوجه عام ، وفى إعداد النص على نحو خاص ومباشر .

فقد خصص محمد أحمد بن طباطبا العلوى (- ٣٢٢ هـ) فى كتابه (عيار الشعر) صفحات بحث فيها تجويد صنعة النص الشعرى ، إذ رأى أن الشاعر يجب أن يعمد إلى أربع مراحل فى تأليف قصيدته وهى : نثر المعنى الشعرى ، والملاءمة والمشاكلة، والتوفيق والتعديل ، والربط .

أما فى المرحلة الأولى : فإن الشاعر يقلب المعنى وينثره فى ذهنه الواعى فترة من الزمن ، حتى يصل إلى درجة النضج والوضوح والتحديد ، التى تُسلّم المعنى إلى مرحلة تالية ، يقول : « فإذا أراد شاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً » [١] .

وتعنى المرحلة الثانية وهى (الملائمة والمشاكلة) بتدخُّل الذهن فى إعداد الألفاظ التى تطابق المعنى ، وفى توظيف القوافى التى تتوافق معه ، وفى اختيار الوزن الذى يوضح المعنى ويكشف عنه . فيجب إذن على الشاعر أن يستعين بقوة الذهن، ليمكنه

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ١٩ .

أن يعد للمعنى « ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه والقوافى التى توافقه والوزن الذى يسلس له القول عليه » (١) . وفى هذه المرحلة أيضاً ينبغى أن ينشط ذهن الشاعر نشاطًا موسعًا فى إثبات البيت المتضمن للمعنى المراد ، وفى شغل القوافى بالمعانى المتوافقة معها ، وفى تعليق البيت بما قبله ، يقول « فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه – أثبته وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى ، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلّق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله » . (٢)

ويعمد الشاعر فى المرحلة الثالثة إلى (التوفيق والتعديل) ويقول فى التوفيق : « فإذا كملت المعانى وكثرت الأبيات – وفق بينها بأبيات تكون نظامًا لها وسلكًا جامعًا لما تشتّت منها » (٣) . أى أنه يدعو الشاعر إلى العمل فى القصيدة بسدّ الثغرات أو الفراغات الواقعة بين الأبيات ، بأبيات توافقها ، فقد يقطع المعنى فجأة عند بيت ويستأنف فى بيت جديد معنى آخر ، فيقع الفراغ وتحدث الثغرة ، وحينئذ يلزم الشاعر بسدّ الفراغ بين بيت المعنى المقطوع وبيت المعنى المستأنف بثالث ، يتوافق مع سابقه ولاحقه ، وإلا كان هذا الفراغ سببًا فى تهديد وحدة العمل وترابطه .

ويرى ابن طباطبا أنَّ على الشاعر أن ينظر بتأنٍّ شديد فى القصيدة عقب الفراغ منها ، طلبًا للكمال وتحقيقًا للجودة « ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه وأنتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ويرمّ ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة ، لفظة سهلة نقيَّة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول – نقلها إلى

(١) السابق ص ١٩ .
(٢) السابق ص ١٩
(٣) عيار الشعر ص ١٩ .

المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله »[١] .

ويقصد ابن طباطبا من ذلك أن يتدخل الذهن الواعى فى فحص (ما قد أداه طبعه وأنتجته فكرته) ، وذلك باستقصاء ما اختاره من معان وألفاظ ، فيرمّم الضعيف مما اختاره بإضافة ما ينقصه وما يحتاج إليه من زيادة ضرورية وملحة قصداً إلى تقويته ، ويستبعد اللفظ المستكره ، ويضع مكانه لفظًا سهلاً مقبولاً ، ولا بأس من تحميل القافية المختارة معنى أحسن من المعنى الذى وقع عليه ، تكون القافية به ، أكثر وقعًا وأشد تأثيراً ، فيبطل من أجل ذلك – المعنى الحسن – البيتَ – أو ينقض بعضه ، مستهدفًا قافية تشاكله وتوافقه .

وثمة مرحلة رابعة يمكن تسميتها مرحلة (الربط) ؛ فعمل الشاعر الماهر فى القصيدة يجب أن يكون شبيهًا بعمل الصانع الماهر فى صناعته « ويكون كالنسّاج الحاذق الذى يفوّف وَشْيه بأحسن التَّفْويف ، ويسدِّيه وينيِّره ، ولا يهلهل شيئًا منه فيشينه »[٢] فهو يريد له أن يكون كالنسّاج الذى ينسج القماش ويزخرفه ، فيحكم النسج ومدّ الخيوط ، كما يحكم الزخرفة والوشى والتزين حتى لا يكون مهلهلاً فيعاب .

والمقصود من عقد هذه المشابهة هو حث الشاعر على إعمال فكره فى ربط الأبيات بعضها ببعض لتكون محكمة ، كخيوط النسيج المتجاورة على نسق واحد طولاً وعرضًا ، وكذلك إعمال فكره فى الاستخدامات البلاغية التى يجب أن تكون دقيقة ومعتدلة دون إسراف ولا مغالاة .

---

(١) السابق ص ١٩ تشاكله : تماثله وتوافقه .

(٢) عيار الشعر : ص ١٩ التفويف = النقش ، يسدّيه – يمد خيوطه . ينيِّره – يقيِّده ، يشينه – يعيبه ..

ويريد ابن طباطبا من الشاعر أن يكون كالنقّاش الرقيق الذى يجيد توظيف الأصباغ إجادة تؤثر فى الرائى « وكالنقاش الرقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان »[1] . أى أن تجميل الشاعر نصّه الشعرى ، يجب أن يكون فنيًا ، فيجمل مواطن محدودة فيه تمثل حالات حاسمة تتطلب وقفة متأنية ، بحيث يعنى (بإشباع) وتقوية هذا الموطن الجمالى أو ذاك ، ولذا قال « ويشبع كل صبغ منها » وذلك بإعطاء كل صورة جمالية حقها من الاستيفاء الفنى كى يتحقق الغرض منها ، وهو التأثير فى المتلقى ، أو مضاعفة حسنها فى العيان أو المشاهدة .

ومن ناحية ثالثة : أراده أن يكون « كناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده ، بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها »[2] . فكما أن ناظم الجوهر يهدف إلى أن تكون الجواهر الثمينة متجاورة فى سلك العقد ، بحيث لا تفصل بين الجوهرة الثمينة ونظيرتها جوهرةٌ أقل نفاسة منهما فتشين العقد كله - فكذلك يجب على الشاعر عند نظره فى الأبيات أن يتبع البيت الحسن ببيت يماثله فى الحسن ، لتكون الأبيات جميعًا على نسق واحد . ومن الطبيعى أن يدفعه هذا الحرص على توفير الحسن الكلى ، إلى استبعاد ما هو أقل حسنًا ، لكيلا تعاب الأبيات بهذا التفاوت والاختلاف .

ويدعو ابن طباطبا الشاعرَ - بعد عقد هذه المشابهة - إلى توظيف طاقة الطبع المركوزة ، بمراعاة التناسب أو التلائم اللغوى ، تجنبًا للتفاوت الذى يشين الشعر ؛ وذلك بأن لا يضع الألفاظ الحضرية إلى جانب الألفاظ البدوية الفصيحة ، وإذا أتى

---

(١) السابق ص ١٩ . يشبع كل صبغ = يقوى . العيان = المشاهدة .

(٢) السابق ص ٢٠ .

بلفظ غريب ، اتبعه بما يماثله فى الغرابة . وإذا لجأ إلى السهل الطيّع من الألفاظ لم يكن له أن يخلط به الصعب النافر ، يقول: «إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصيح ، لم يخلط به الحضرى المولد ، وإذا أتى بلفظه غريبة أتبعها أخواتها ، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة» [١] .

ويظهر من النص أن ابن طباطبا يترك للشاعر حرية اختيار الأداء اللغوى الذى يبنى به النص الشعرى ، ومادام قد وقع اختياره على أداء خاص ، فعليه أن يلتزم به إلى أن يفرغ منه . ومعنى هذا أنه لا يحظر أن تكون كلُّ ألفاظ القصيدة بدوية فصيحة أو تكون حضرية مولدة، أو تكون بعيدة صعبة ، أو قريبة سهلة ، وإنما الذى يحظره هو الخلط بين الفصيح والحضرى من الألفاظ ، وبين البعيد والقريب ، وبين الصعب والسهل منها ، ذلك أن هذا الاختيار الخاص يفرض عليه تحقيق الانسجام بين المفردات والصيغ ، ومتابعة التناسب والتلاؤم بينها ، لكيلا يجابه المتلقّى بعيب التفاوت ، وهو الأمر الذى يُهدِّد وحدة الأداء اللغوى التى تعتبر أساس العمل الأدبى .

ويرى ابن طباطبا أن بإمكان الشاعر ، بعد أن حقق مراحل العمل السابقة ، إظهار النص ونشره ، خاصة وأن ثمة ما يسمح بنشره وإظهاره . يقول : «فينبغى للشاعر فى عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته ، وحسنه وسلامته من العيوب التى نبّه عليها وأمر بالتحرّز منها ، ونهى عن استعمال نظائرها ، ولا يضع فى نفسه أن الشعر موضع اضطرار ، وأنه يسلك سبيل من كان قبله ، ويحتجّ بالأبيات التى عيبت على قائلها، فليس يقتدى – بالمسىء ، وإنما الاقتداء بالمُحسن ، وكل واثق مُجِلٌّ له إلاّ القليل» [٢] .

---

(١) عيار الشعر : ص ٢٠ .

(٢) عيار الشعر : ص ٢٣ .

ويتبيّن من النص أن أساس نشر الشعر وإذاعته ، إنما يرجع إلى (ثقة الشاعر) بجودة عمله ، نتيجة الفحص الدقيق ، الذى يحكم بسلامة الشعر من العيوب و(بتجنّبه) « الضرورات » ، التى إذا كانت قد أبيحت للشاعر القديم ، فليس على الشاعر المتأخر اتباعه فيها ؛ لأن عليه الاقتداء بالجيد لا بالمضطر أو المسيء.

ويحث ابن طباطبا الشاعر على « ربط البناء الشعرى بالإحساس » أو قياسه على حواس البدن ، مثل البصر والسمع والذوق والشم واللمس ، ليتقبله العقل أو الفهم الثاقب ، فيطمئن الشاعر على سلامة عمله فى القصيدة ، ويثق بصحة إجراءاته فى تشكيلها وبنائها ومعنى هذا أن الشعر عنده رد فعل حسى [١] Asensual Reaction

وبناء على ذلك يذكر أن كل حاسة من حواس البدن « إنما تتقبل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادّة معها ؛ فالعين تألف المرأى الحسن ، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث ، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر ، والأذن تتشوف بالحسن المؤذى ، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ويتشوف إليه ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر ، والخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له ، فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفًّى من كدر العيّ ، مقوماً من أود الخطأ واللحن ، سالمًا من جور التأليف ، موزونًا بميزان الصواب لفظًا ومعنى وترتيبًا – اتسعت طرقه ولطفت مواجه ، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به ، وإذا ورد عليه ضد هذه الصفة وكان باطلاً محالاً مجهولاً ، انسدّت طرقه ونفاه ، واستوحش عند حسه به ، وصدىء له وتأذى به لتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه.[٢]

---

(١) الدكتور محمود الربيعي : نصوص من النقد العربى القديم – دار المعارف بمصر . ط ١ ص ٣٠ .

(٢) عيار الشعر : ص ٢٧ – ٢٨ .

ويريد ابن طباطبا بهذا النص أن يحكِّم الشاعر كل حاسّة من حواس البدن عند بناء النص الشعرى . والحق أن هذا العمل صحيح ، لأن الحواس توصل ما تحس به إلى طاقة الطبع القائمة على الفعل الذهنى ، فتعمل فى ضوء ما قدم إليها من نتائج ؛ فما قبلته حاسة البصر من مرأى حسن ، وما رفضته من منظر قبيح ، وما تقبلته حاسة الشم من مشم طيب ، وما تأذت به من منتن خبيث – يجب على الشاعر أن يفيد منه ويعتمده فى بناء الشعر .

وبالمثل يقال بالنسبة لباقى الحواس ، لأن كل واحدة منها تمثل للشاعر مدداً صادقًا ، وزاداً لا يكذبه ، ومرجعًا موثقًا ، كلما أراد الاسترشاد بها حال قيامه بالعمل الشعرى ؛ فتصاغ مرئيات الصورة صياغة تدل على وقوع البصر عليها ، وكذلك مسموعاتها .. فإذا كان شديد الاتصال بها ودائم الرجوع إليها ، كان ما يقوله : (مصفًّى من كدر السْعىِّ ، مقومًا من أود الخطأ واللحن) فيقبله فَهْم المتلقى ويرتاح له ويأنس به ، وإذا لم يعتمد الشاعر على هذه الحواس فى بناء شعره ، انحرف القول ، وكان «باطلاً محالاً مجهولاً» لا أساس له يقويه ، ولا سند له يعتمد عليه ، فيستوحش منه فهم المتلقى ويتأذى به .

وقد ذهب ابن طباطبا إلى أن ثمة قوى إذا اعتمد عليها الشاعر ، برع فى عمله وأجاد ؛ منها «صحة الطبع» الذى يقوده إلى امتلاك أساس القصيدة وهو «العروض» أو «الوزن» ، فهذا الأساس وليد تلك القوة ناشىء عنها ملتحم بها ، ولذلك فإن الشاعر ليس بحاجة إلى معرفة العروض لتقويم شعره ، «فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه»[1] . على حين أن سوء الطبع ينتج عنه اضطراب عروض القصيدة واختلاله . ولن يفيد الشاعر حينئذ إصلاح الشعر

(١) عيار الشعر : ص ١٧ .

حتى ولو درس العروض وحذقه ، لأن شعره سيكون متكلّفًا لافتقاده فى الأصل صحة الطبع ، ولذا قال : « ومن اضطرب عليه الذوق (الطبع) لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به » [١] . ولا يقصد من ذلك أن المعرفة بالعروض غير مجدية ، بل يقصد أن تكون المعرفة به داخلة فى صميم طبع الشاعر وذوقه .

والقوى الأخرى كما يظهر من النص التالى ، ليست إلاّ أدوات تعمل على تنمية القوة الأولى قوة الطبع ، فتبنى الشعر بناءً صحيحًا ، ومعنى ذلك أن إغفال أى أداة منها يصيب الشعر بالخلل والعيوب . يقول : « وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه ، وتكلّف نظمه ، فمن تعصت عليه أداة من أدواته ، لم يكمل له ما يتكلّف منه ، وبان الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة، فمنها : التوسع فى علم اللغة ، والبراعة فى فهم الإعراب ، والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر ، والتصرف فى معانيه فى كل فن قالته العرب فيه ، وسلوك مناهجها فى صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسُنن المتداولة منها ، وتعريضها وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها ، ولطافتها وخلابتها ، وعذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها وحسن مبانيها وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل معنى حظّه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز فى أحسن زى وأبهى صورة ، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام ، وسخيف اللفظ ، والمعانى المستبردة ، والتشبيهات الكاذبة ، والإشارات المجهولة ، والأوصاف البعيدة ، والعبارات الغثة ، حتى لا يكون متفاوتًا مرقوعًا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم ، واللباس الرائق ، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه ، كالتذاذ السمع

---

(١) عيار الشعر : ص ١٧ .

بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقًا إليها ، ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق فى مواضعها ولا توافق ما يتصل بها . وتكون الألفاظ منقادة لما تراه به غير مستكرهة ولا متعبة ، لطيفة الموالج سهلة المخارج . وجماع هذه الأدوات : كمال العقل الذى به تُميِّز الأضداد ، ولزوم العدل ، وإيثار الحسن ، واجتناب القبيح ، ووضع الأشياء فى مواضعها» [١].

ويتبين من النص أنَّ ابن طباطبا يعرض لطائفه من القوى أو الأدوات الفعالة يمكن تصنيفها فى عدة أوجه :

الوجه الأول هو: «الإحاطة اللغوية والفنية». ذلك أنه يلزم الشاعر بالتوسع فى علم اللغة، وذلك بالاطلاع وحضور مجالس العلم، وبالوقوف على لغات الناس ولهجاتهم، لمعرفة الغريب والشاذ واختلافات النطق ومستويات الأداء اللغوى، والالتفات إلى ما يميز الأبنية والصيغ الأدبية، والوعى بالخصوصية التى تميز شاعراً عن شاعر. ويندرج تحت هذه القوة، البراعةُ فى فهم الإعراب أو العلاقات النحوية بين الصيغ المفردة والصيغ المركبة، والحرص على الرواية عن الشعراء وشيوخ العلم وأساطين الأدب، لأن الرواية تمكن الشاعر من التعرف على مستويات التعبير، وعلى أساليب الشعراء والأدباء، فتنشأ لديه حاسَّة التقييم، التى توقفه على مدى فنّية شعره .

والوجه الثانى هو : «الوعى بالحدث التاريخى وطبائع الناس» أو فهم الصراع البشرى المتمثل فى الغارات والحروب ، والتعرف على الأنساب لملاحظة التغيّرات الحاصلة فى الأسر والقبائل ، والاقتراب من الطبائع الإنسانية لرصد المناقب والمثالب ، أو الصفات الحسنة والصفات السيئة ، ليقوده ذلك إلى فهم هذه الطبائع التى ستكون

---

(١) عيار الشعر : ص ١٨ ، ١٩ . الموالج = المداخل .

موضوع شعره ومدار فنّه

والوجه الثالث هو : «معرفة مذاهب العرب فى تأسيس الشعر» وذلك بدراسة «التقاليد أو النظم» التى تتردد فى قصائد التزم بها الشعراء فى الغالب ، وهى التى شكلت نظامًا سُمِّى «عمود الشعر» ، و«طرق الشعراء» فى فنون الشعر المختلفة ، لتكون هادية له فى فنه . وعليه الأخذ بمناهجهم فيما يتصل بالوصف والحكاية والمثل، وفيما يتعلق بالمعانى البلاغية والبديعية التى تقتضيها طبيعة المعنى المتناول ؛ كالتعريض والتصريح والإطناب والإيجاز واللطف والخلابة .

والوجه الرابع : خاص بـ«كيفية بناء العبارة الشعرية» ، إذ يحثّ الشاعر على أن تكون عبارته «حسنة المبنى» ، وذلك بالوقوع على المعانى الجزلة الحكيمة الواضحة ، وعرضها بألفاظ عذبة سهلة ، وبمراعاة أحكام المقاطع ، ء ذلك ليتم التأثير فى المتلقى . ويحثّه كذلك على الاهتمام بالمشاكلة بين اللفظ والمعنى ؛ فإذا أراد المعنى فى غرض الغزل ، كان عليه أن يلبسه ما يلائمه من ألفاظ عذبة رقيقة ، وإذا أراده فى الفخر — كساه بما يناسبه من الألفاظ الجزلة .

ويستوفى ابن طباطبا حدود الكلام فى اللفظ والمعنى ، فيدعو الشاعر إلى تجنب طائفة من العيوب الضارة ، مثل استعمال اللفظ المبتذل ، وتناول المعنى (المستبرد) ، الذى لم يستمدّ حرارته من إحساس الشاعر على نحو كاف ، والتشبيه الكاذب المجافى للصدق والحقيقة ، لكيلا يدخل حد الغلو والإفراط . ويتصل بهذا العيب ، تحذيره من اللجوء إلى «الإشارات المجهولة» التى لا أساس لها من الواقع » ، و«الأوصاف البعيدة» عن إدراك السامع والقارئ . وفيما يتصل بالعبارة ، نبَّه إلى استبعاد العبارات «الغثَّة التى لا خير فيها» ولا فائدة منها ، وهى العبارات غير الضرورية التى لا يتأثر المعنى المتناول بطرحها .

ولأن هذه العيوب تجعل البناء الشعرى «متفاوتًا مرقوعًا» ، فمن واجبه تفاديها ، واستهداف البناء الحسن الذى أراد له ابن طباطبا أن يكون «كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم واللباس الرائق» ، ويقوده ذلك إلى العناية بالمعانى والألفاظ بحيث تتسابق فى الجودة ، لوقوعها ضمن هذا البناء المميز ، فينتج عن هذه العناية ثلاثة أمور :

الأول : تأثير ثنائى «عقلى وسمعى» فى المستقبِل أو المتلقِّى ؛ أحدهما يتجّه إلى عقله ، يختص بالمعنى ، والآخر ينصبّ على سمعه الذى يتردد عليه اللفظ . وهذا التأثير إيجابى فى المستقبِل حيث سيسر له «فيتلذّذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه» . **والثانى** : أنَّ قوافى القصيدة ستكون «كقوالب تضمّ المعنى ، وقواعد للبناء الشعرى يتركب عليها ويعلو فوقها ، فيكون ما قبلها مسوقًا إليها ، ولا تكون مسوقةً إليه» ، وذلك راجع إلى إجراء ضرورى وهو «حسن ترتيب المعنى فى الذهن» . وإذا لم يقم الشاعر بعملية الترتيب هذه «تقلق القوافى فى مواضعها ولا توافق ما يتصل بها» . **والثالث** : أن حُسن استخدام المعنى يجلب اللفظ الطيّع اللطيف المدخل ، السهل المخرج ، يقول : «وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له غير مستكرهة ولا متعبة ، لطيفة الموالج سهلة المخارج» .

ويرى ابن طباطبا أن تلك الأدوات المنحصرة فى الوجوه المذكورة ، ترجع جميعًا إلى ثلاث قوى مترابطة : **الأولى** : كمال العقل الذى به يميّز الشاعر الأضداد ، فيعرف ما هو صالح لشعره ، فيأخذ به ويعتمده ، وما هو غير صالح لشعره فينأى عنه ويتجنبه . **والثانية** : لزوم العدل ، ويراد بذلك : التسوية فى الاهتمام بكل قيم النص ، فيعطى كل قيمة حقها فى الاهتمام ، فيعنى بالمعنى قدر عنايته باللفظ قدر عنايته بالوزن ، وبالتصوير وبالوصف ، لأن الحكم بالجودة لن يتناول قيمة دون أخرى ؛ إذ سيكون

الحكم كليًا . ولسوف تقوده هذه القوة إلى القوة **الثالثة** ؛ وهى القدرة على التمييز ؛ فيؤثر الحسن ، ويجتنب القبيح ، ويضع العناصر مواضعها الصحيحة حال نظرته الأخيرة إلى النص .

ولم يعمد قدامة بن جعفر (– ٣٣٧ هـ) فى كتابه (نقد الشعر) ، إلى تتبع مراحل تخلّق النص الشعرى على النحو الذى صنعه ابن طباطبا ، ذلك أنه اكتفى بتناول نقطتين هما : الاختيار الحر ، والتجويد الفنى ، ولعل ذلك راجع إلى اعتقاده بمعرفة الشعراء والنقاد لعملية التجويد ، ووقوفهم على أسرار تخلّق النص وصنعته ، ولذا آثر أن يطرق هذه الظاهرة من هاتين الزاويتين .

وتتضح الزاويتان فى قوله : « والمعانى كلها معروضة للشاعر ، وله أن يتكلم فيها فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ؛ إذ كانت المعانى بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها ؛ مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة . وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضّعة والرّفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح ، وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة – أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة » [١] .

ويتبيّن من النص أن مفهوم الصنعة يتحدد أول ما يتحدد ، فى حرية اختيار الشاعر المعانى الشعرية التى سينتظمها القالب الشعرى . وتتدخل فى هذا الاختيار طاقة الذهن المرتبطة بالطبع المركوز فى نفسه ، وتيسّر هذه الثنائية للشاعر التفريق بين ما يصلح منها للقالب ، وما لا يصلح له . ويعقب ذلك **تجويد المادة المختارة** بواسطة هذه

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٦٥ – ٦٦ تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى . دار الكتب العلمية – بيروت .

الثنائية ، فعليه أن يوظفها — مرة أخرى — فى توخّى دقة التجويد أو التحسين ، توصلاً إلى الكمال الفنى ، وذلك بمرعاة وضع كل معنى مختار فى موضعه المناسب داخل القالب الشعرى .

إن نجاح الشاعر فى هذه المهمة سبب فى جمال صنعته ، والعجز عنها إضعاف لهذه الصنعة ، كما تضعف أى صناعة بالعجز عن تجويدها . يقول قدامة : « ولما كان للشعر صناعة ، وكان الغرض فى كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان ؛ أحدهما : غاية فى الرداءة ... وكان كل قاصد لشىء من ذلك فإنّما يقصد الطرف الأجود ، فإن كان معه من القوة فى الصناعة ما يبلغه إياه سمى حاذقًا تام الحذق ، فإن قصر عن ذلك ، نزل له اسم بحسب الموضع الذى يبلغه فى القرب من تلك الغاية أو البعد عنها ؛ إذ كان الشعر أيضًا جاريًا على سبيل سائر الصناعات مقصودًا فيه وفيما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد ، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعف صناعته »[١] .

وقد رأى الفارابى (– ٣٣٩ هـ) أن هذه القوة الفعالة لازمة للشاعر ، ليعرف أصول صناعة الشعر فيسلم من المآخذ ، يقول : «إن الشعراء إما أن يكونوا ذوى جبلّة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ، ولهم تأتٍّ جيد للتشبيه والتمثيل .. ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغى .. هؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة ؛ لما عدموا من كمال الروية والتثبت فى الصناعة»[٢] . فالجبلة أو الطبيعة أو الطبع قوة كامنة أساسية يشترط توافرها لدى الشاعر لأنها تدفع إلى حكاية الشعر وقوله . ولهذه القوة قدرة

---

(١) نقد الشعر ص ٦٥ .

(٢) الفارابى : مقالة فى قوانين صناعة الشعراء . ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ص ١٥٥ . غير مسلجسين بالحقيقة : غير مستعملين للقياس .

على إيراد التصوير الجيد من تشبيه وتمثيل ونحوهما .

ومع ذلك يرى الفارابى أن هؤلاء الشعراء ليسوا «عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغى» من المعرفة والوعى ؛ والسبب فى ذلك أنهم قد «عدموا من كمال الروية» ومن «التثبت فى الصناعة» أى أن جودة الشعر تتطلب إلى جانب هذه القوة الفعالة القادرة على التجميل – توظيف طاقة الشاعر الذهنية التى تمكنه من تأمل شعره تأملاً يحقق له الثبات والاستقرار . ولذلك قال فى موطن حديثه عن الشعراء العارفين بالصناعة الواعين بها «وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة، حتى لا يندّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها فى أى نوع شرعوا فيه، ويجوّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين[1] .

ويريد الفارابى بهذا النص التأكيد على أن الطاقة الذهنية المساندة لقوة الطبع توقف الشاعر على صنعته فيعرفها حق المعرفة ، ومن ثَمّ يسيطر عليها سيطرة كاملة ، تجعله واعيًا بخواصها الفنية مدركًا لقوانين بنائها . وحينئذ يصبح تجويد هذه الصنعة بالاستخدامات الفنية المتنوّعة ميسوراً وفى متناول يده .

وقد دعا الاهتمام بالسيطرة على «صنعة النص الشعرى» ، أحد نقاد القرن الرابع وهو الآمدى (– ٣٧١ هـ) أن يعنى بالتماسها فى ثلاثة وجوه تتعلق بأصالة الطبع وسمات الشعر المطبوع ، وبإنصاف الشعر الجيد ، وبتأصيل الصنعة الشعرية :

أما الوجه الأول فهو : إنه سلم بخاصية الطبع فى أشعار العرب القدماء والمحدثين، فهى بارزة لا تحتاج إلى إثبات من جديد . ولذا اكتفى بوصف المطبوع من الشعر بإيجاز ودون إطالة ؛ فذكر أنه المعتدل ، القليل الأخطاء ، النادر التعشر ، المجافى للانحراف عن قيمه الفنية ، وأن غلبة الجودة وأكثرية الحسن فى الشعر ، تحجب

---

(١) فن الشعر ص ١٥٦ . لايند = لا يبعد . المسلجسون = المستعملون للقياس .

مواضع الضعف فيه ، وخاصة إذا كان محدوداً محصوراً . قال : « المطبوع : الذى هو مستوفى الشعر قليل السقط لا يبين جيده من سائر شعره بينونة شديدة ، ومن أجل ذلك صار جيّد أبى تمام معلومًا ومحدودًا »[١] .

وأما الوجه الثاني : فقد عمد فيه إلى تقوية هذه الفكرة فى موطن الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، وذلك بقوله « ووجدت أهل النصفة من أصحاب البحترى ، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعانى ودقيقها ، والإبداع والاغراب فيها ، والاستنباط لها ، ويقولون إنه وإن اختل فى بعض ما يورده منها ، فإن الذى يوجد فيها من النادر المستحسن ، أكثر من السخيف المسترزل ، وإن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقديم ألفاظه على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ، وإنه إذا لاح له أخرجه بأى لفظ استوى من ضعيف أو قوى . وهذا من أعدل ما سمعت من القول فيه » [٢] .

ويعنى بهذه التقوية أن صنعة الشعر فى ضوء عمل أبى تمام تقوم على أمرين ، الأول : توافر الطبع باعتباره قوة فى نفس الشاعر ، والثانى : تدخّل لذهن فيما أدركه الطبع وأفصح عنه ، وذلك بالإضافة إلى النص والزيادة عليه . مثلما ظهر فى شعر أبى تمام من (لطيف المعانى ودقيقها والإعراب فيها والاستنباط لها) . وهذه الإضافة تخرج النص الشعرى من دائرة الطبع المحض ، وتدخّله فى دائرة الصنعة الفنية ، لأنها ــ الإضافة ــ دليل على اهتمام شديد من الشاعر بالمعنى على حساب اللفظ ، يقوده إلى صفات اللطيف والغريب والنادر ، التى لا تتحقق إلاّ بالاستقراء اللغوى الذى يتيح له حسن الاختيار ، وبِتَرْتيب ذلك وصوغه صياغة فنية ، تبعده بالقطع عن مجال الطبع

---

(١) الآمدى . الموازنة ١ /٥١ – ٥٢ ت السيد أحمد صقر . دار المعارف بمصر . لايبين = لا يبعد كثيراً .
(٢) الموازنة :١ /٣٩٧ .

العفوى المحض . وبهذه الخاصية حكم البحتريون المنصفون لأبى تمام بالتميّز و« سلموا له الشيء الذى هو ضالّة الشعراء وطلبتهم وهو لطيف المعانى »[(١)] .

وأما الوجه الثالث : فيتجه فيه إلى تأصيل نظريته فى صنعة النص ، فتحدث عن عدد من العناصر التى يجب أن تعتمد عليها صناعة الشعر ، بل جميع الصناعات ، على أساس أن كل مخلوق حيوانى أو نباتى يتركب من هذه العنصر . فيذكر أن أهل العلم بالشعر « زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من الصناعات ، لا تجود وتستحكم إلاّ بأربعة أشياء وهى : جودة الآلة ، وإصابة الغرض ، وصحة التأليف ، والانتهاء إلى إتمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها ، وهذه الخلال الأربع ليست فى الصناعات وحدها ، بل هى موجودة فى جميع الحيوان والنّبات »[(٢)] .

فهو يذكر فى هذا النص عناصر تجويد الشعر وهى أربعة ، أولها : جودة الآلة ، ويعنى بها : قوة الطبع القادرة على الاختيار الجيد للفظ والمعنى بمساندة القوة الذهنية ، وثانيها : إصابة الغرض ، ويقصد بها توجه القوة الثنائية مباشرة إلى توصيف المعنى المختار ، والإفصاح عنه بما يناسبه من الألفاظ والصور ، وثالثهما . صحة التأليف ، ويريد بها تشكيل البناء الشعرى – على أساس الثنائية تشكيلاً صحيحاً خالياً من التناقض والتضارب والانحراف . ورابعها : إتمام الصنعة ، وهى عكوف الشاعر على البناء الشعرى – بالنظر والتأمل – بهدف التثقيف والتعديل ، واستبعاد ما يكون قد لحق هذا البناء من زيادات غير ضرورية تسىء إليه .

إنّ الآمدى فى هذه النظرية ، قد اعتمد على أقوال الفلاسفة أو من سماهم (الأوائل) ، فذكر أن كل مخلوق مصنوع يحتاج إلى علل أربع [(٣)] : علة « هيولانية »،

---

(١) الموازنة : ١/ ٣٩٨ .

(٢) الموازنة : ١/ ٤٠٢ .

(٣) الموازنة : ١/ ٤٠٤ .

وهى المعنى الذى توصل إليه الصانع ، وعلة « صورية » وهى الإفصاح عن هذا المعنى بجزئيات شكلية ملائمة ، وعلّه « فاعلة » وهى تأليف هذه الجزئيات وسلكها فى بناء فنى متكامل ، وعلة « تمامية » ، وهى النظرة الأخيرة فى هذا البناء بغرض عرضه فى أتم صورة وأكمل هيئة .

ويذكر الآمدى أن الشاعر إذا أراد أن يحدث فى صنعته معنى لطيفًا مستغربًا ، من حيث لا يخرج عن الغرض ، فذلك زائد فى حسن صنعته وجودتها ، وإلاّ فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها (١) .

ويقصد بذلك التأكيد على أن الصنعة الفنية قائمة على هذه العلل ، وعلى الشاعر أن يوظفها فى بناء شعره . وإضافة شىء إلى عمله كمعنى مستغرب أو لفظ مستحسن – إنما هو من قبيل الزيادة على الصنعة، لأن الصنعة واقعة فعلاً فى شعره وقائمة فيه ، ولا تفتقر إلى أى زيادة أو إضافة لتشهد بأنه مصنوع صناعة فنية .

وعلى الرغم من أن القاضى الجرجانى (– ٣٩٢ هـ) قد أفاد من نظرات النقاد السابقين عليه فى النص الشعرى قصداً إلى تجويده – لكنه عرض فكرته بطريقة متميزة، حيث ذكر أن ثمة **عاملين** وراء جودة بناء النص الشعرى : **الأول** ، يختص بإعداد الشاعر قبل الشروع فى قول الشعر ، حيث يجب أن تتوافر فيه قوى تضع قدمه على أول طريق الصنعة ، يقول فى ذلك : « إن الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه . فمن اجتمعت له هذه الخصال ، فهو المحسن المبرّز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان » (٢) .

---

(١) الموازنة : ١/٤٠٤ .

(٢) الجرجانى : الوساطة : ١٥ . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى ط عيسى الحلبى ١٩٦٩ .

ويدلنا النص على أن الجرجانى يرى أن الطبع والرواية والذكاء والدربة ، خصال يلزم وجودها عند الشاعر قبل إنشاء النص ، وذلك لما تمثله كل خصلة من قيمة فى تجويده حال إنشائه ؛ فخصلة (الطبع) لابد أن تنشط لتحرك المعانى التى تخلّقت فيها . وتنشيط هذه الخصلة من عمل تلك الطاقة الفعالة ، طاقة الذهن . ولكن الطبع وحده لا يحقق الهدف المرجو ، إذ يحتاج إلى (الرواية) لتمدّه بالمادة الخام أو الركيزة اللغوية ، التى يكوِّن منها الطبع مُعجم الشاعر ، ليتدخل الذكاء فى صوغ ما وصل إلى الطبع من مادة لغوية مروية[١] . ولكن فاعلية هذه الخصال الثلاث ، رهن (بالدربة) ، أو التدريب المتواصل على الصياغة الشعرية . وحينئذ يمكن للنص أن يبلغ مرتبة الجودة والحسن ، وأن يستحق الشاعر وصف « المحسن المبرز » .

العامل الثانى : يتعلق بإعداد النص ، أو عمل الشاعر فيه ، حتى يخرج مستويًا جيد الصنعة ، فإذا كانت العرب فى القديم ، قد فخمت الكلام (شعرًا ونثرًا) وقوَّت الصياغة ، فإن واجب الشاعر العناية بصياغة شعره وتقويتها ، ذلك أنه لو « اجتمعت (له) تلك العادة والطبيعة ، وانضاف إليها التعمل والصنعة – خرج ما تراه فخمًا جزلاً قويًا متينًا »[٢] . أى أن « التعمل » أو الصنعة فى النص ضرورية إلى جانب قوة الطبع ، إذ إن الطبع وحده غير كاف .

ولكن ثمة شرطًا لتحقيق فاعلية التعمل هو اقترانه بالذهن المتحرك ، وذلك لاستجلاب الألفاظ الفخمة القوية . وهذا الشرط يؤدى إلى خلق طبع سليم ينشئ الشعر بيُسْر ، فى مقابل طبع أقل سلامة تقع عليه مسئولية التوعر والاضطراب فى الشعر : « وقد كان قوم يختلفون فى ذلك وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعرُ أحدهم

---

(١) يشترط الجرجانى فى الرواية التى ترفد الطبع ، أن يتداخل الشعر المرويّ فى تضاعيف النص ويندمج فيه ، دون أن يدل على نفسه ، فلا يظهر المروى المحفوظ إلاّ بصعوبة أو بجهد ناقد فذ . الوساطة : ١٦ ، ١٧ .

(٢) الوساطة : ١٧ .

ويصلبُ شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق غيره . وإنما ذلك بحسب الطباع وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع » (١) .

وإذا كان الجرجانى يحثُّ الشاعر على اختيار اللفظ السهل ، فلا يعنى ذلك أنه يريد به الضعيف الركيك ؛ ذلك لأن الجرجانى أراد (النمط الأوسط) . وهو « ما ارتفع عن الساقط السوقى وانحط عن البدوى الوحشى » (٢) ، والطريق إلى بلوغ ذلك هو « الطبع المهذب » الذى « قد صقله الأدب وشحذته الرواية ، وجلته الفطنة ، وألهم الفصل بين الردىء والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبح » (٣) .

وفوق هذا كله ، يريد من الشاعر أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى ، وذلك فى قوله : « ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً ، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى ، فلا يكون غزلك كافتخارك ولا مديحك كوعيدك ولا هجائك كاستيطائك ولا هزلك بمنزلة جدك ، ولا تعريضك مثل تصريحك ، بل ترتب كلاً مرتبته ، وتوفيه حقه ، فتلطف إذا تغزلت وتفخم إذا افتخرت ، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه (٤) . إنه يريد بذلك أن يوظف للغرض المتميز ألفاظاً تناسبه وتتوافق معه ، فتكون ألفاظ الغزل لطيفة، وألفاظ الفخر جزلة ، ولا يتم ذلك إلاّ بمعونة الذهن المقترن بالطبع.

وقد رأى أبو هلال العسكرى (— ٣٩٥ هـ) أن يتجه بالحديث المباشر إلى الشاعر يرسم له خطة توعية لصناعة النص الشعرى (٥) . إنه بهذا النهج يتفق مع

---

(١) الوساطة : ١٨ .

(٢) الوساطة : ٢٤ .

(٣) الوساطة : ٢٥.

(٤) الوساطة : ٢٤

(٥) أورد أبو هلال فى كتاب الصناعتين توجيهاً يخص الصيغة القولية عامة ، حيث تحدث عما يمكن تسميته « تقليب المعانى فى الذهن » قبل الصياغة ، و« الاختيار اللفظى الملائم للمعنى » و« تجنب استهلاك =

بشر بن المعتمر وابن المدبر ، [١] ولكنه يختلف عنهما فى أنه أورد تفاصيل لهذه الصنعة ، لم تتوافر فى قوليهما ، اللذين كانا أقرب إلى التنبيه منه إلى التنظير والتأصيل ، كما أن خطته تختلف كذلك عن نظرات النقاد الآخرين قبله فى كونها تعليمية مباشرة ، ولكنها غير بعيدة عن تلك النظرات من جهة اعتماده على بعض عناصرها . يعرض أبو هلال الخطة بقوله : «وإذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك واطلب لها وزنًا يتأتى فيه إيرادها ، وقافية يحتملها ، فمن المعانى ما تتمكن من نظمه فى قافية ، ولا تتمكن منه فى أخرى ، أو تكون فى هذه أقرب طريقة ، وأيسر كلفة منه فى تلك ، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلسلاً سهلاً ذا طلاوة ورونق – خير من أن يعلوك فيجىء كزا فجًا ومتجعدًا جلفًا . فإذا عملت القصيدة فهذِّبها ونقِّحها بإلقاء ماغث من أبياتها ، ورثَّ ورَذُل ، والاقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى

= الخواطر» ومجاراة الكلام يقول : «إذا أردت أن تصنع كلامًا فاخطر معانيه ببالك ، وتنوّق له كرائم اللفظ ، واجعلها على ذكر منك ، ليقرب عليك تناولها ولا يتعبك تطلبها ، واعمله مادمت فى شباب نشاطك فإذا غشيك الفتور وتخونك الملال فامسك ، فإن الكثير مع الملال قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس ، والخواطر كالينابيع يسقى منها شىء بعد شىء فتجد حاجتك من الرى وتنال أربك من المنفعة ، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقلّ عنك غناؤها . وينبغى أن تجرى مع الكلام معارضة ، فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقته، أو معنى بديع أخدت بذيله ، وتحذر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت فى تتبُّعه ونصبت فى تطلبه ولعلك لا تلحقه على طول الطلب ومواصلة الدأب ، وقد قال الشاعر «إذا ضيعت أول كل أمر أنت أعجازُه إلاّ التواء» . وقالوا : «ينبغى لصانع الكلام الاّ يتقدم الكلام تقدمًا ولا يتبع ذُنَاباه تتبعًا ولا يحمله على لسانه حملاً ؛ فإنه إنْ تقدم الكلام لم يتبعه خفيفه وهزيله وأعجفه والشارد مه ، وإن تتبعه ، فاتته سوابقه ولواحقه وتباعدت عنه جياده وغرره ، وإن حمله على لسانه ثقلت عليه أوساقه وأعباؤه ، ودخلت مساويه فى محاسبه . ولكنه يجرى معه ، فلا تند عنه بادةٌ معجبةٌ إلا كبحها ، ولا تتخلف عنه مشكلة هزيلة إلاّ أرهقها ، فطوراً يفرقه ليختار أحسنه ، وطوراً يجمعه ليقرب عليه خطوة الفكر ، ويتناول اللفظ من تحت لسانه ، ولا يسلط الملل على قلبه ، ولا الإكتار على فكره ، فيأخذ عفوه ويستفر دُرَّه ولا يُكره أبيًا ولا يدفع أتيًا» كتاب الصناعتين ص١٣٣ – ١٣٤ . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى . دار إحياء الكتب العربية مصر ط (١) ١٩٥٢ .

(١) انظر ص ١٩ ، وص ٢٦ من هذا البحث .

تستوى أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها ، فقد أنشدنا أبو أحمد رحمه الله قال : أنشدنا أبو بكر بن دريد :

طرقـتك عـزة من مـزار نازح   يا حـسن زائرة وبعـد مـزار

ثم قـال أبو بكر : (لو قـال يا قـرب زائر ، لكان أجـود) وكـذلك هو لِتَـضَـمُّنه الطباق . . وقد كان هذا دأب جماعة من حذاق الشعراء من المحدثين والقدماء ، منهم زهير : كان يعمل القصيدة فى ستة أشهر ، ويهذِّبها فى ستة أشهر ، ثم يظهرها فتسمى قصائده الحوليات لذلك . وقال بعضهم : خير الشعر الحولى المنقَّح . وكان الحطيئة يعمل القصيدة فى شهر وينظر فيها ثلاثة أشهر ثم يبرزها . وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلة ثم ينظر فيها فيلقى أكثرها ويقتصر على العيون منها ، فلهذا قصر أكثر قصائده . وكان البحترى يلقى من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبًا ، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل ، وكان يرضى بأول خاطر فنعى عليه عيب كثير» (١) .

ويقصد من هذا العرض : أن ثمة خطوات يجب أن يتبعها الشاعر ؛ **الأولى** : إحضاره المعانى التى يريد تناولها (فأحضر المعانى التى تريد نظمها) من منطقة الطبع الكامن - حيث تخلّقت بسبب اتصال الشاعر بالغرض المستهدف - إلى دائرة الإدراك الذهنى أو القلبى لترى من منظور هذا الإدراك ، ليتم التصديق عليها ؛ من حيث صحتها واستوائها ونضجها ، وحينئذ يوضع الشاعر فى إطار الخطوة **الثانية** : وهى السعى لتوفير وزن مناسب يسهل فيه إيراد تلك المعانى ، وقافية طيِّعة ملائمة لها تحتملها . والخطوة **الثالثة** هى : اعتلاء الكلام والسيطرة عليه ، وذلك بتوظيف الطاقة الذهنية ، لاختيار الألفاظ بحرِّيَّة ؛ فيأتى الشاعر بألفاظ سهلة

---

(١) كتاب الصناعتين ص : ١٣٩ ، ١٤١ . طرقتك = زارتك .

حسنة. وإذا لم تكن للشاعر السيطرة على الكلام أو اللغة ، بأن يكون مبهوراً أمام كافة الألفاظ دون تفضيل بعضها على البعض الآخر - فإن الكلام سيكون مسيطراً عليه ومن ثَمَّ يجيء فجًا ومتجعداً جلفًا . والخطوة **الرابعة** هى : قيام الشاعر بالتهذيب والتنقيح بعد الفراغ من القصيدة ، وذلك بطرح ماغَثَّ من أبياتها ورذل ، والاقتصار على ما حسن وفخم، أو استبعاد الضعيف الناشز بآخر أفضل وأحسن . وتظلّ هذه النظرة الموثَّقة بالطبع والذهن، حتى تبلغ القصيدة مرحلة الجودة التى تتمثل فى « استواء الأجزاء» وتشابه أوائلها وأواخرها. وهذا العمل يمنح القصيدة قيمة عالية ، كما تشهد بذلك قصائد زهير والحطيئة والبحترى وأبى نواس ، التى اتسمت بالجودة لأن أصحابها اعتقدوا بالقول « خير الشعر الحولى المنقح » . والخطوة **الخامسة** : تتعلق بالتئام النص وترابطه ؛ ويحددها أبو هلال بقوله : « وتخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض ، يوجب التئام الكلام ، وهو من أحسن نعوته ، وأزين صفاته . وإن بلغ من ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره ، وأولُه يكشف قناع آخره — كان قد جمع نهاية الحسن وبلغ أعلى مراتب التمام ، ومثاله قول ابن طاهر :

أشارت بأطراف البنان المخضب	وضنَّت بما تحت النقاب المكتَّبِ
وعضَّت على تفاحةٍ في يمينها	بذى أُشُرٍ عَذْبِ المذاقةِ أشْنبِ
وأومت بها نحوى فقمتُ مبادراً	إليها فقالت :هل سمعتَ بأَشْعَبِ

فهذا أجود شعر سَبْكًا وأشدّه التئامًا، وأكثره طلاوة وماء. وينبغى أن تجعل كلامك مشتبهًا أوله بآخره، ومطابقًا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره ، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها ومقرونة بلفقها ، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام ، ولا يكون من بين ذلك حشو يستغنى عنه ويتم الكلام دونه، ومثال ذلك من الكلام المتلائم الأجزاء غير المتنافر الأطرار — قول أخت عمرو ذى الكلب :

فأقسم يا عمرو لو نبهاك ... إذا نبّها منك داء عُضالا
إذا نبها ليثُ عِرِّيسة ... مقيتًا مفيدًا نفوساً ومالا
وخرق تجاوزتُ مجهوله ... بوجناء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهارَ به شمسه ... وكنت دجى الليل فيه الهلالا

فجعلته الشمس بالنهار والهلال بالليل ، وقالت : مقيتًا مفيداً ، ثم فسرت فقالت : نفوسًا ومالاً » [(١)] .

يقصد أبو هلال هنا إلى حَثٍّ الشاعر على إحكام النص أو ما سماه هو « التئام الكلام » حال العمل فيه وعقب الفراغ منه ، وذلك بالتخيّر اللفظى ، وباستبدال كلمات بأخرى إذا دعت الضرورة إلى ذلك ، وبربْط أول الشعر بآخره بأن « يكون موارده تنبيك عن مصادره ، وأوله يكشف لك قناع آخره » وبهذا يكون النص الشعرى « قد جمع نهاية الحسن ، وبلغ أعلى مراتب التمام » على نحو ما ظهر فى أبيات ابن طاهر التى وصفها أبو هلال بأنها « أجود شعر سبكًا وأشدّه التئامًا » . كما يتمثل هذا الالتئام فى التّشابه والاقتران ، أو تشابه أول الكلام بآخره ، ومطابقة صدره لعجزه بحيث « لا تتخالف أطرافه ولا تتنافر أطراره ، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها ومقرونة بلفقها » على نحو ما تبيَّن فى أبيات أخت عمرو ، التى وصفته وصفًا راعت فيه وضع الكلمة إلى جوار نظيرتها ، بأن جعلته « الشمس بالنهار والهلال بالليل » ، وحقّقت مبدأ القران والتشابه ، فأتت بكلمتىْ « مقيتًا مفيداً » ، ثم

(١) كتاب الصناعتين : ١٤١ ،١٤٢ . النقاب : القناع على مارن الأنف . لسان العرب ٣ /٩٩٨ – نقب . المكتب = المجتمع المصرور . السابق ٣ /٢١٩– كتب . أشر = حدة ورقة فى أطراف الأسنان – لسان العرب ١ /٦٦ – أشر . أشنب – عذوبة فى الأسنان . السابق ٢ /٣٦٦– شنب . عضال = داء شديد ٢ /٨٠٧ عضل . نب = صاح ٣ /٥٦٢ – نب . عريسة = الشجر الملتف وهو مأوى الأسد ٢ /٧٣٣ – عرس . مقيت = حافظ ٣ /٥١١ مقت . وجناء = ناقة تامة الخلق عظيمة ٣ /٨٨٣ – وجن . الكلالا = الإعياء والتعب ٣ /٢٨٧ – كلل .

فسرتهما بكلمتين جاورت كلا منهما كلمةٌ مناسبةٌ وهما «نفوسًا ومالاً» .

ويرى أبو هلال ضرورة المحافظة على هذا المبدأ في النص الشعري ، لأن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام . ويدل على هذا أشعارٌ لم يوضع فيها الشيء مع لفقه وشبيهه[١] ، مثل قول طرفة بن العبد :

ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد

الذي علّق عليه أبو هلال بقوله : «فالمصراع الثاني غير مشاكل الصورة للمصراع الأول وإن كان المعنى صحيحًا ، لأنه أراد : ولست بحلال التلاع مخافة السؤال ، ولكني أنزل الأمكنة المرتفعة لينتابوني فأرفدهم ، وهذا وجه الكلام فلم يُعبِّر عنه تعبيرًا صحيحًا ، ولكنه خلطه وحذف منه حذفًا كثيرًا فصار كالمتنافر» [٢] .

ثم يعرض أبو هلال طائفة من التنبيهات ، ينبغي للشاعر أن يلاحظها عند صناعة الشعر[٣] ، منها قوله : «وينبغي أن تتجنب إذا مدحت أو عاتبت – المعاني التي يتطيّر منها ويستشنع سماعها ، مثل قول أبي نواس :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم بني برمك من رائحين وغادي

وإذا أردت أن تأتي بهذا المعنى، فسبيلك أن تسلك سبيل أشجع السلمي في قوله :

لقد أمسى صلاح أبي علي لأهل الأرض كلهم صلاحًا

إذا ما الموت أخطأه فلسنا نبالي الموت حيث غدا وراحا

فذكر إخطاء الموت إياه وتجاوزه إلى غيره ، فجاد المعنى وحسن المستمع» [٤] .

---

(١) كتاب الصناعتين : ١٤٣ .

(٢) السابق ١٤٣ . وديوان طرفة ص : ٢٩ التلاع : جمع تلعة : أرض مرتفعة يتردد فيها السَّيل أو مجرى الماء من أعلى الوادي إلى بطون الأرض ١ / ٣٢٦ – تلع . أرفد = أعطى وأوصل ١ / ١١٩٥ . رفد .

(٣) كتاب الصناعتين :١٤٦ – ١٥٣.

(٤) السابق : ١٤٦ – ١٤٧ .

إنه بهذا التنبيه يحثّ الشاعر على الإتيان بالمعنى اللائق ، واجتناب ما يضاده حال مدحه أو عتابه ؛ فلا يؤسس أيًا منهما على معان لا تناسب المدح أو العتاب ، التى يتطيّر منها ويتشاءم، «ويستشنع سماعها»، مثلما صنع أبو نواس فى بيته الذى أقامه على معنى تشاءم منه البرامكة، إذ تنبأ بأفول نجمهم رغم أنه استهدف مدحهم.

ويذكر أبو هلال : أن الشاعر لو أراد أن يأتى فى شعره بمثل معنى أبى نواس الدال على الأفول أو الموت ، فإن ثمة ما ينبغى عمله ، وهو حسن التصرف ، ولباقة الأداء ، بأن يتجاوز هذا المعنى إلى آخر دون أن يكون محوراً يدير عليه شعره وأساسًا يقصده ، كما صنع أشجع السلمى فى بيته ؛ فإنه لما أورد (الموت) فى بيته الثانى – وهو فى موطن المدح – سرعان ما انتقل منه إلى معنى آخر وهو عدم المبالاة بالموت ، مادام أباه حيًا – رغم موته – بما ترك من ذكرى ، وما خلّف من صور نابضة بالحياة .

ويسوق أبو هلال تنبيهًا آخر بقوله : «وينبغى أن تأخذ فى طريق تسهل عليك حكايته فيها ، وتركب قافية تطيعك فى استيفائك له ، كما فعل النابغة فى قوله :

١ – واحكم كحكم فتاة الحيّ إذ نظرتْ	إلى حمام شراع وارد الثمدِ
٢ – يحفه جانبًا نِيْق وتتبعه	مثل الزجاجة لم تكحل من الرَّمدِ
٣ – قالت ألا ليتما هذا الحمام لنا	إلى حمامتنا أو نصفه فَقَدِ
٤ – فكمَّلت مائة فيها حماماتُها	وأسرعت حسبة فى ذلك العددِ
٥ – فحسَّبوه فألفوه كما حسبتْ	تسعا وتسعين لم تنقص ولم تزدِ

« فهذا أجود ما يذكر فى هذا الباب ، وأصعب ما رامه شاعر منه ، لأنه عمد إلى حساب دقيق فأورده مشروحًا ملخصًا ، وحكاه حكاية صادقة ، ولما احتاج إلى أن يذكر العدد والزيادة والثمدَ ، بنى الكلام على قافية فاصلة الدال ، فسهل واطرد

سبيله »[١].

ويريد من هذا التنبيه أن يصوغ الشاعر المعنى المختار صياغة مستوفاة ، فيما لو عمد مثلاً إلى حصر جزئياته وعدّها ، كما فعل النابغة فى أبياته ، ولا يتم للشاعر استيفاء هذا النوع من المعانى إلا إذا وظّف « القافية » التى تطيعه ، وتتوافق مع حصر الجزئيات وعدّها ، مثل قافية « لدال » التى ساقها النابغة ، لتتفق مع مراده من الحصر والعدّ . ولذلك ظهرت أبياته متسقة غير مضطربة وغير متناقضة ، وسهّل فيها « طريقه واطرد سبيله » .

ويبدو أن المرزوقى (– ٤٢١ هـ) قد أفاد من آراء النقاد السابقين فى بناء النص وبخاصة ابن طباطبا العلوى[٢] ، لأنه عمد إلى تحديد فكرته فى شكل نظرية محددة المعالم ، ظاهرة الأسس ، إذ يذكر أنَّ ثمة قوى أو خِصَالاً تتدخل فى إنشاء النص وإعداده وتجويده ، وكل واحدة منها تتولى بالفحص عنصراً من العناصر التى ينبنى عليها . وقد حصر هذه القوى وعيَّنها، وهى على حسب ترتيبه سبع قوى أو خصال[٣] : الأولى : العقل الصحيح والفهم الثاقب ، وتختص بالمعنى . الثانية : الطبع والرواية والاستعمال ، وتعنى باللفظ . الثالثة : الذكاء وحسن التمييز ، وتهتم بالإصابة فى الوصف . الرابعة : الفطنة وحسن التقدير ، وتتولى المقاربة فى التشبيه . الخامسة : الطبع واللسان ، وتسعى إلى التحام أجزاء النظم والتئامه . السادسة :

---

(١) كتاب الصناعتين : ١٤٧–١٤٨ . وديوان النابغة ص ٣٥ . تحقيق كرم البستانى . دار صادر بيروت ١٩٦٣ . شراع = يتناول الماءأو يشرب ٢ /٢٩٩ – شرع .. الثمد = الماء القليل الذى لا مادَّ له ١ / ٣٧٢ – تمد . نيق = حرف من حروف الجبل والطويل من الجبال ٣ / ٧٥٤ – نيق . الرمد = وجع العين وانتفاخها ١ / ١٢٢٢ – رمد . فى الديوان البيت الخامس موضوع قبل الرابع .

(٢) انظر ص٣١ ، ٣٥ من هذا الفصل .

(٣) المرزوقى . مقدمة شرح ديوان الحماسة ١ / ٩ – ١١ت أحمد أمين وعبد السلام هارون ، ط (٢) لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧ .

الذهن والفطنة ، وتختص بالاستعارة . السابعة : طول الدربة ودوام المدارسة ، وتعنى بمشاكلة اللفظ للمعنى .

ويتبين من هذا التحديد أن القوى (١ ، ٣ ، ٤ ، ٦) واحدة ، لأنها تدخل فى إطار واحد ؛ ولذا يمكن إدراجها تحت ما يسمى « فاعلية العقل » ، وأن القوتين (٢ ، ٥) شىء واحد هو الطبع ، ومن ثَمَّ يكون تناولهما تحت اسم « فاعلية الطبع » وأن القوة السبعة تبقى وحدها لا تشاركها أخرى وهى « الدربة » . وحينئذ يمكن بحث هذه القوى السبع فى ثلاث قوى ، واعتبار أنَّ لكل واحد منها دوراً متميزاً فى بناء النص الشعرى . فالعقل يتولى فحص أربع نواح .

الأولى : المعنى المتخلّق فى منطقة الطبع ؛ فإذا قبله كان صحيحًا ، « فمعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء ، مستأنساً بقرائنه – خرج وافيًا ، وإلاَّ انتقص بمقدار شوبه » [١] .

والثانية : الإصابة فى الوصف ؛ فإذا كان صادقًا وملاصقًا للموصوف كان جيداً ، يقول عن الذكاء وحسن التمييز : « فما وجداه صادقًا فى العلوق ، ممازجًا فى اللصوق، يتعسر فى الخروج عنه ، والتبرؤ منه – فذاك سيماء الإصابة فيه . ويروى عن عمر أنه قال فى زهير : (كان لا يمدح الرجل إلاَّ بما يكون للرجال) ، فتأمل هذا ، فإن تفسيره ما ذكرناه » [٢] .

والثالثة : المقاربة فى التشبيه ؛ فإذا لم ينتقض التشبيه من منظور العقل عند عكسه ، وإذا وقع موقعًا حسنًا دون كلفة – كان المشبِّه مقاربًا ، يقول عن الفطنة وحسن التقدير : « فأصدقه لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما أوقع بين شيئين

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة : ١/ ٩ .

(٢) السابق ص ٩ .

اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما ليبيّن وجه التشبيه بلا كلفة ، إلاّ أن يكون المطلوب من التشبيه ، أشهر صفات المشبه به وأَمْلكها ، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس » (١) .

والرابعة : الاستعارة ؛ فإذا وقع التناسب بين المشبه والمشبه به ، أو بين المستعار والمستعار له ، كانت الاستعارة التى عملها الشاعر صائبة . يقول عن الذهن والفطنة : « وملاك الأمر ، تقريب التشبيه فى الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به ، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له الوضع إلى المستعار له » (٢) .

وأما الطبع – وهو القوة الفطرية الكامنة المدفوعة بالفعل الذهنى كما تبين – فينهض بأمرين ، أولهما : النظر فى اللَّفظ المستعمل فى صوغ المعنى منفرداً أو مركبًا ، فإذا كان سليمًا مع ما يوافقه فى الحالين ، كان صحيحًا ، يقول : « وعيار اللفظ : الطبع والرواية والاستعمال ، فما سلم مما يهجّنه عند العرض عليها ، فهو المختار المستقيم وهذا فى مفرداته وجملته مراعىً ؛ لأن اللفظة تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينًا » (٣) وثانيهما : النظر فى أجزاء النص وقوفًا على التئامه وإحكامه ، وفى الوزن التماسًا لجودته وتناسبه ، فإذا كانت أجزاء النص وفصوله سهلةً على الطبع يسيرة على اللسان فى التحامها وترابطها ، وكان الوزن متخيراً لذيذ الوقع على الطبع واللسان – كان ذلك مستقيمًا وصحيحًا . يقول : « وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن – الطبع واللسان ، فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبس اللسان فى فصوله ووصوله ، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال – فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة ،

---

(١) السابق ٩ ، ١٠ .

(٢) السابق ص ١١ .

(٣) مقدمة شرح ديوان الحماسة : ١/ ٩ .

تسالمًا لأجزائه وتقارنًا »[1] .

وأما طول الدربة أو دوام المدارسة والقول، القائمة على الفعل الذهنى – وهى القوة الأخيرة التى تنظر فى النص نظرة نهائية – فتختص ببحث مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية ، فإذا حكمت هذه القوة بحصول المشاكلة أو بتخصيص ما يناسب المعنى من ألفاظ ، وبوجود القافية على جهة الضرورة – فإن الشاعر يكون قد تجنب العيوب ، ونجح فى عمله . يقول المرزوقى فى ذلك : « وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية – طول الدربة ودوام المدارسة ، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض ، لا جفاء فى خالها ، ولا نبوّ ولا زيادة فيها ولا قصور ، وكان اللفظ مقسومًا على رتب المعانى ؛ قد جُعل الأخص للأخص والأخس للأخس – فهو البرىء من العيب . وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر ، يتشوفها المعنى بحقّه ، واللفظ بقسطه ، وإلاّ كانت قلقة فى مقرها مجتلبة لمستغن عنها »[2] .

ويرى المرزوقى أن توافر هذه القوى أو الخصال جميعًا فى النص ، يكسبه الحسن والجودة ، كما يكسب صاحبه البراعة والاقتدار لدى نقاده . يقول عن هذه الخصال وأثرها « فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها ، فهو عندهم المفلق المعظم ، والمحسن المقدم »[3] . ويرى كذلك أن توافر بعضها يحقق قدرًا محددًا من التجويد يقول : « ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سُهمته منها ، يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن »[4] .

ويلاحظ ، أن هذه القوى الثلاث أو الخصال السبع ، قد تدخّل فى عملها الفعل

(1) السابق : 1/10 .
(2) السابق : 1/11 .
(3) السابق : 1/11 .
(4) مقدمة شرح ديوان الحماسة : 1/11 .

الذهنى بصورة أو بأخرى ؛ ذلك أن الحكم بسلامة ما فحصته كل قوة أو خصلة ، إنما هو حكم ذهنى استهدف « مثالية » النص ، التى تعنى خلوه من أى تزيّد أو انحراف ، ومعنى هذا أن صنعة الشعر عند المرزوقى ، لا تعتمد على قوة الطبع المحض ؛ إذ لابد لهذه القوة من أخرى ترفدها وتقوّيها ، وهى قوة الذهن القادرة على حسن اختيار المعنى واللفظ ، وعلى التوظيف السليم للمعجم اللغوى المتحصل من « الرواية » ، وعلى طول التأمل والدّربة ، قبل إنشاء النص ، وفى أثنائه وعقب الفراغ منه .

وفى ضوء هذا التفسير كان تناولُه لكل من المطبوع والمصنوع فى النص الشعرى ، تأكيداً لهذا التدخل فى الصياغة ، على الرغم من أنه قد عمد إلى التفريق بين الطبع والصنعة ؛ ذلك أنه قد عرض للمطبوع والمصنوع بما يفيد هذا التدخل ويدلّ عليه . قال : « والفرق بينهما أن الدواعى إذا قامت فى النفوس وحرّكت القرائح ، أعملت القلوب ، وإذا جاشت العقول بمكنون ودائعها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم ، وضرورياتها ، نبعت المعانى ودرَّت أخلافها ، وافتقرت خفيّات الخواطر إلى جليّات الألفاظ ، فمتى رفض التكلّف والتعمّل وخلى الطبع المهذب بالرواية المدرب بالدراسة لاختياره ، فاسترسل غير محمول عليه ولا ممنوع مما يميل إليه – أدى من لطافة المعنى ، وحلاوة اللفظ ، ما يكون صفواً بلا كدر وعفواً بلا جهد ، وذلك يسمى المطبوع . ومتى جعل زِمام الاختيار بيد التعمّل والتكلّف عاد الطبع مستخدمًا متملّكًا ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها ، وتردِّده فى قبول ما يؤدِّيه إليها ، مطالبة له بالإغراب فى الصنعة وتجاوزِ المألوف إلى البدعة ، فجاء مؤداه وأثر التكلّف يلوح على صفحاته ، وذلك هو المصنوع » [١] .

إنَّ المرزوقى فى هذا النص يرى أنَّ الطبع يتشكل من « دواع فى النفس » تثير القلب

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة : ١/ ١١ .

وتحركه ، ومن « حركة عقلية » ، تتضمّن العلوم والمعارف ، تخلق المعانى وتولدها ، ومن « رواية ودراسة » ينهض بهما العقل أو الذهن ، ويمدّانه بهما ، فينتج عن كل ذلك : لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ، وإظهار العمل كله صافياً بلا كدر ، طيّعًا كما لو لم يكن وراءه جهد أو معاناة . ولذلك أطلق على كل عمل شعرى تتوافر فيه هذه العوامل ، وصف المطبوع ، أما إذا اقتصر فى الشعر على التعمل والتكلّف ، بحيث تطرح هذه العوامل ولا يتقيّد بها ، فإن الطبع يصير « مستخدمًا متملكًا » ، أى مسيْطَرًا عليه ، ويكون مطالبًا بالإغراب وتجاوز المألوف فيحدث التعمّل والتصنّع . وكل نص شعرى يمضى فى هذا السبيل يوصف بأنه مصنوع وليس هذا مايريده المرزوقى للشاعر عند بناء نصه الشعرى .

ولم يبعد ابن رشيق القيروانى (— ٤٥٦ هـ) كثيراً عن معايير المرزوقى وغيره من النُقّاد ؛ ذلك أنه فى كتابه العمدة قد عنى فى أغلبه بنقل آراء هؤلاء النُقّاد ، أو اقتباسها كلما عرض لبناء النص . ولكنه — رغم ذلك قد عبَّر عن رأيه الشخصى على نحو من التميّز والخصوصية ، مما يدعو إلى تناول نظريته كغيره من النُقّاد . لقد بدأ بعرض نظريته فى بناء النص بالكلام فى حد الشعر وبنيته ، حيث ذكر أنَّ : « البيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، وبابه الدربة ، وساكنه المعنى ولا خير فى بيت غير مسكون . وصارت الأعاريض والقوافى كالموازين والأمثلة للأبنية ، أو كالأواخىّ ، والأوتاد للأخبية ، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر ، فإنما هو زينة مستأنفة ، ولو لم تكن لاستُغنى عنها » [١] .

يحدد ابن رشيق فى هذا النص سمات النص الشعرى فى عدة عناصر كما فعل المرزوقى ولكن برؤية مختلفة ، وهى الطبع ، والرواية ، والدربة . فالطبع يمثل أرض

(١) ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر ونقده : ١ /١٢ .ت محمد محيى الدين عبد الحميد ط (٤). دار الجيل — بيروت .

المسكن وفى هذا تأكيد لدوره . إذ هو الأساس الذى تبنى عليه العناصر الأخرى ، والرواية تناظر الحوائط والجدران التى تحقق الحماية والأمن لمن يأوى إليها ، وهذه المشابهة تدل على أهمية الرواية ، فهى تمد الشاعر بمختلف المعارف والثقافات اللازمة له فى صناعته ، والدربة تقابل باب المسكن .

ويعنى بذلك أنه إذا كانت فائدةُ الباب - توفيرَ المنفعة للساكن من دخول وخروج واطمئنان ونحوها ، فإن الدربة والمران والتمرّس تتيح للشاعر الوقوع على المعنى الشعرى ، وإدخاله إلى أعماقه حيث الطبع ليتم تمثيله وهضمه ثم إخراجه بالألفاظ والصور على نظام خاص . وقد شبّه ابن رشيق المعنى بساكن البيت ليُشير إلى أنه إذا كان « لا خير فى بيت غير مسكون »، فكذلك لا قيمة لشعر يخلو من المعنى ، ولعله يريد : من « المعنى الجيد » ، وإذا كان البناء يحتاج إلى العمد لئلا ينهار ، والخباء يتطلب الأوتاد حتى لا يميد ، فإن الشعر يقتضى الأعاريض والقوافى ليوصف بالصحة والاكتمال .

وقد أراد ابن رشيق من عقد هذه المقابلة بين عناصر الشعر ومقومات المسكن - التأكيدَ على ضرورة مثول تلك العناصر فى ذهن الشاعر حال بناء النص الشعرى ، إذ هى أساس كل صناعة شعرية . ولعله قصد من ترتيبها - حيث بدأ بالطبع - التنبيه على أهمية الطبع بوصفه قوة فطرية مركوزة فى نفس الشاعر ، وعلى ضرورة تنشيط هذه القوة الداخلية بطاقة الذهن القادرة على استقبال وخَزْن ما يرد إليها من رواية هى حصيلة الشاعر اللغوية ، وعلى دفع الشاعر بالدربة والمران والممارسة ، وعلى اختيار ما يناسب المعنى الشعرى من وزن وقافية وألفاظ وصور ، حتى يكتمل بناء النص الشعرى .

وهنا يرى ابن رشيق أن إضافة المحاسن اللفظية والمعنوية بعد اكتمال هذا البناء -

ليس إلا زيادة جمالية عليه «فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر ، فإنما هو زينة مستأنفة » [١] ، الغرض منها إضفاء المزيد من الحسن على الصياغة . غير أن هذه الزينة ضرورية ، مثلها مثل العناصر الأخرى التي وردت في النص ، ولو لم تكن كذلك لما احتاج الشاعر إلى الاستعانة بها . ولذا قال : « ولو لم تكن لاستُغنى عنها ».

ويعضّد ابن رشيق فكرته عند فحصه لمعنى المطبوع والمصنوع ، واضعاً بذلك العناصر التي تكوّن هذه الفكرة . يقول : « ومن الشعر مطبوع ومصنوع : فالمطبوع هو الأصل الذى وضع أولاً وعليه المدار . والمصنوع وإن وقع عليه الاسم ، فليس متكلّفًا تكلّف أشعار المولّدين ، لكن وقع فيه هذا النوع الذى سمّوه صنعة من غير قصد ولا تعمّل، لكن بطباع القوم عفواً فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره عن غيره، حتى صنع زهير الحوليّات على وجه التنقيح والتثقيف: يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفاً من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها فى ساعة أو ليلة ، وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك . والعرب لا تنظر فى أعطاف شعرها بأن تجنّس أو تطابق أو تقابل ؛ فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها فى فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافى وتلاحم الكلام بعضه ببعض، حتى عدُّوا من فضل صنعة الحطيئة ، حسن نسقه الكلام بعضه على بعض فى قوله :

فلا وأبيك ما ظلمتْ قريعٌ ... بأن يبنوا المكارم حيث شاءوا
ولا وأبيك ما ظلمت قريعٌ ... ولا برموا لذاك ولا أساءوا [٢]
....

وكذلك قول أبى ذؤيب يصف حمر الوحش والصائد :

(١) السابق : ١/١٢٨ .
(٢) إلى البيت السادس :١/١٢٩ من العمدة ، وديوان الحطيئة .ت نعمان أمين طه ، الحلبى بمصر ص ١٠٢ .

فَوَرَدْنَ والعيّوق مقعد رابىء — الضُّرباء خلف النجم لا يتتلع
فشربن ثم سمعن حسا دونه — شرف الحجاب وريب قرع يقرع
فنكرنه فنفرن فا مترست به — هوجاء هاديه وهاد جرشع
.... — ....(١)

فأنت ترى هذا النسق بإلفاء ، كيف اطرد له ، ولم ينحل عقده ، ولا اختل بناؤه ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه لما تمكّن له هذا التمكّن (٢) .

يرسى ابن رشيق هذين المصطلحين على أساس فكرة « الثابت المستقر ، والمتغيّر المتحرك » : « ذلك أن المطبوع كما رأى – هو الأصل الذى وضع أولاً . وهذا يعنى أن الأصل فى كل نص أدبى ، نثرى أو شعرى هو قيامه على أساس الطبع ، الذى تتخلق فيه المعانى المرادة ، ويعنى كذلك أنَّ إنضاج هذه المعانى وصوغها بالألفاظ والصور إنما هو من عمل الطاقة الذهنية ، وحينئذ يوصف النص الشعرى بالصنعة التى من شأنها أن تنفى عنه صفة سلبية وهى « التكلّف والتصنّع » . ولذا يقول ابن رشيق موضحًا المصنوع : « والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلّفًا تكلّف أشعار المولّدين ، لكن وقع عليه هذا الاسم الذى سموه صنعة من غير قصد ولا تعمّل ولكن بطباع القوم عفواً » .

ويذكر ابن رشيق ، أن الشاعر يحتاج إلى توظيف هذه الطاقة فى تنقيح النص ، وتثقيفه وتصفيته ، عقب الفراغ منه ، كما صنع زهير فى حولياته على ألا يكون الهدف الأساسى هو التجنيس والمطابقة والمقابلة ، فتترك من أجل ذلك لفظة للفظة ،

(١) العمدة : ١/١٣٩ – ١٣٠، والعيوق = نجم . رابئ ربأت الأرض أى ارتفعت . لسان العرب : ١/١٠٩٨ . الضرباء جمع ضريب ، وهو الموكل بالقدح ، السابق : ٥٢١١٢ . يتتلع يظهر ويخرج السابق ١/٣٢٦ . امترس = احتك = ٣/٤٦٨ . هوجاء هاديه = أنثى الحمار السريعة ٣/٨٤٢ . جرشع = العظيم الصدر أو الطويل السابق ١/٤٤ – جرشع .

(٢) العمدة : ١/١٣٠ .

أو يستبدل معنى بمعنى كما يفعل المحدثون ، بل يكون الهدف هو «فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى . . وإحكام عقد القوافي ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض» على نحو ما يفيده نص أبي ذؤيب الذي حافظ فيه على هذا الهدف وتمكّن من تحقيقه .

ولكن ابن رشيق يوافق على صنعة النص كما عمد المولّدون أو المحدثون – إلاّ أن ذلك يجب أن يخضع لشرط وهو الاعتدال» . يقول : «واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة . . . يُستَدلُّ بذلك على جودة شعر الرجل وصدق حسه ، وصفاء خاطره ، فأما إذا كثر فهو عيب يشهد بخلاف الطبع وإيثار الكلفة ، وليس يتجه البتّة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد» . فهو يريد بذلك أن الصنعة ، أو الإضافة التحسينية ، يجب أن تكون محددة ، منحصرة في بيت أو بيتين من القصيدة الواحدة .

ودليلُ فنية القصيدة أن تبدو كأنها صادرة عن غير قصد أو تعمُّد ، ومن ثَمّ فإن الشاعر إذا أسرف في تصنيع القصيدة ، أو جعلها كلها مصنّعة ، وقع في دائرة التكلّف المعيب المناقض للطبع ، ويكون عملُه غير فني لصدوره عن قصد وتعمد ، على نحو ما يتمثل في شعر هذا المذهب ، وعلى الأخص شعر أبي تمام الذي ذهب في شعره إلى : «التصنيع المُحكم طوعًا وكرهًا ، يأتي للأشياء من بعد ويطلبها بكلفة ، ويأخذها بقوة» [1] ، في حين أن شعراء مثل البحتري ، وابن المعتز ومسلم بن الوليد ، قد عمدوا إلى التصنيع بقلّة ؛ فمكان البحتري «أملح صنعة ، وأحسن مذهبًا . . مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة» [2] وكانت صنعة ابن المعتز «خفية لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلاّ للبصير بدقائق الشعر» [3] .

---

(١) العمدة : ١/١٣٠ .
(٢) العمدة : ١/١٣٠ .
(٣) العمدة : ١/١٣٠ .

ويُعزّز ابن رشيق هذه الفكرة بقوله : « ولَسْنَا ندفع أن البيت إذا وقَع مطبوعًا فى غاية الجودة ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمّل – كان المصنوع أفضلهما ، إلاّ أنه إذا توالى ذلك وكثر ، لم يجز البتّة أن يكون طبعًا واتفاقًا إذ ليس فى طباع البشر . وسبيل الحاذق بهذه الصناعة – إذا غلب عليه حبّ التصنيع – أن يترك للطبع مجالاً يتسع فيه ، وقيل : إذا كان الشاعر مصنعًا بان جيده من سائر شعره ، كأبى تمام ، فصار محصوراً معروفًا بأعيانه ، وإذا كان الطبع غالبًا عليه ، لم يبن جيّده كل البينونة ، وكان قريبًا من قريب كالبحترى ومن شاكله » (١) .

إنه يريد بذلك أن تفضيل بيت مصنوع فى القصيدة ، على بيت مطبوع فيها قد حمل معناه – راجع إلى انفراده وعدم تعدد نظيره ، مما يوحى بأنه قد وقع عفواً فيحكم بقنيته ، ولكن توالى الأبيات المصنوعة إسراف وتزيّد ، ولا يجوز « أن يكون طبعًا واتفاقًا » على أساس أنه غير ممكن لأنه (ليس فى طباع البشر) .

وقد وضع ابن رشيق قاعدة يمكن للشاعر أن ينطلق منها ، وهى « أن يترك للطبع مجالاً يتسع فيه » أثناء العمل فى النص – قاصداً بذلك وجود قدر من الموازنة بين الطبع والتصنّع » . بحيث لا يغلب أحدهما على الآخر على نحو ما ظهر عند الشاعرين أبى تمام والبحترى ؛ فأبو تمام غلب فى شعره التصنّع على الطبع (فصار محصوراً معروفًا بأعيانه) ولذا بان وظهر الجيّد فى قصائده الذى اعتمد فيه على الطبع وهو قليل . بينما غلب الطبع على شعر البحترى فكان « قريبًا من قريب » .

ويرى ابن رشيق أن توافر الداعى لدى الشاعر ، يدفعه إلى تجويد الشعر . وهذا الداعى نفسى يتعلّق بأمرين ، أولهما حاجة الشاعر المستمرة – فى الغالب – إلى

---

(١) العمدة : ١/١٣١ – ١٣٢ .

التوازن بالرقى المادى ؛ فابن الرومى انشغل بالتصرف والتفنن فى الشعر من أجل المكافأة : فيمدح هذا مرة ويهجو هذا كرة ويعاتب هذا تارة ويستعطف هذا طوراً[١] .

فهو كغيره من الشعراء الماديين ، كان الشعور بالحاجة إلى المال يضغطه ، فيندفع إلى تجويد الصنعة ، والتفنّن فى التماس أسبابها . والأمر الثانى : يتصل بإحساس الشاعر الفذّ بنقصان عمله تواضعًا وطلبًا لتحقيق المثال الشعرى المنشود . يقول ابن رشيق فى عمل ابن الرومى : « وكان ابن الرومى ضنينًا بالمعانى حريصًا عليها ، يأخذ المعنى الواحد ويولّده فلا يزال يقلّبه ظهراً لبطن ويصرفه فى كل وجه وإلى كل ناحية ، حتى يميته ويعلم أنه لا مطمع فيه لأحد ، ثم نجد من بعده من لا ينتهيه فى الشعر ، بل لا يعشره قد أخذ المعنى بعينه، فولّد فيه زيادة ، ووجه له وجهة حسنة ، لا يشك البصير بالصناعة أن ابن الرومى مع شرهه ، لم يتركها عن قدرة ، ولكن الإنسان مبنى على النقصان »[٢] . فالإحساس بالنقصان قد تملّك ابن الرومى ، فعمد إلى توليد المعنى ، والتدقيق فيه ، وصوغه صياغة تدل على عمق إدراكه بمسئوليته نحو الفن الشعرى ، تجاه المتلقى لهذا الفن ، وحينئذ يكون ابن الرومى وغيره من الشعراء الحريصين على تجويد النص الشعرى على اختلاف نظراتهم – قد انتهجوا نهجًا يرقى بأشعارهم إلى مرتبة المثال الشعرى المنشود .

❑

(١) العمدة : ٢/ ٢٣٧ .
(٢) العمدة : ٢/ ٢٣٧ .

الفصل الثانى

صنعة النص فى مجال الأخذ الفنى

الفصل الثانى

صنعة النص فى ميدان الأخذ والإفادة

طرق النقاد القدماء موضوعًا ، بذلوا فيه جهداً واسعًا ، اصطلح على تسميته « السرقة الشعرية » [1] ، إذ تابعوا الإنتاج الشعرى لعدد غير قليل من الشعراء ، ليقفوا على مدى أصالتهم ووقعهم فى أسر الانتحال والتقليد والسطو على المعانى والألفاظ والصور . وقد تيسرت لهم هذه المهمة بإحاطتهم العميقة بالتراث الشعرى والنتاج المعاصر لهم ، وبرجوعهم إلى رواة الأعراب لتوثيق ما لديهم وطلب المزيد منهم ، فتمكنوا من معرفة الأشعار المتقدمة ، والأشعار المعاصرة التى اعتمد عليها هذا الشاعر أو ذاك ، يعينهم على ذلك أنهم برعوا فى استيعاب خصوصية الشعراء القدامى والشعراء المحدثين أو ما تميز به هؤلاء وهؤلاء من سمات وخصائص .

وقد لاحظ العلماء بالشعر هذه الظاهرة ، فتناولوها بالبحث والتقصى والموازنة . ويمكن حصر آرائهم فيها هكذا .

أولاً الآراء الاستكشافية التمهيدية : وهى تشير بلمحات سريعة إلى المأخوذ . ولعل أول من نَبَّه إلى هذا هو أبو عمرو بن العلاء (ـ ١٤٥ أو ١٥٩ هـ) الذى روى

(١) ليس من هدف هذا الفصل التصدى لهذه الظاهرة بالتحديد والتأريخ فذلك من مهمة مؤرخ الأدب والنقد . ينظر على سبيل المثال لا الحصر : مشكلة السرقات فى النقد العربى : للدكتور / محمد مصطفى هدارة ، والسرقات الأدبية : للدكتور بدوى طبانه ، وتاريخ النقد الأدبى عند العرب : للدكتور / إحسان عباس ، وتاريخ النقد عبد العرب : للدكتور / محمد زغلول سلام بل هدفه : التعرّف على آراء النقاد القدامى فيها، من جهة أنها تمثل جهداً فنيًا وجه إلى صناعة النص الشعرى . ويمكن على هذا الأساس إطلاق وصف الإفادة الفنية أو الأخذ الفنى عليها بدلاًمن تعبير السرقة الموحى بالاتهام والتحريم ،كما أنه ليس من عرض هذا المبحث الوقوف على آراء النُقّاد فى إخفاق الشاعر المتأخر فى التخلص من قبضة التراث أو نجاحه فى التحرر منه لأن ما يعنيه هنا هو أن كلاً من الإخفاق والنجاح يشكل جهداً فنيًا بذله الشاعر الآحد اعتمد فيه على قوة الطبع المزكورة فى أعماقه الممتزجة بقوة الذهن الفعالة .

عنه الأصمعى قوله : « لقيت الفرزدق فى المربد ، فقلت له : يا أبا فراس : أقلت شيئًا، أحدثت شيئًا ؟ فقال : خذ ، ثم أنشدنى :

كم دون مية من مستعمل قذف   ومن فلاة بها تُستودع العيس

فقلت : سبحان الله ، هذا للمتلمس ، فقال : « اكتمها ، فَلَضَوالُّ الشعر أحب إلىّ من ضَوالِّ الإبل » [١] ويروى أبو عبيدة معمر بن المثنى (– ٢٠٧ هـ) : « كان قراد بن خنش المرّى من شعراء غطفان ، وكان قليل الشعر جيده ، وكان شعراء غطفان ، تغير على شعره فتأخذه وتدَّعيه منهم زهير ، ادعى هذه الأبيات التى أولها :

إن الرزيّة لا رزيّة مثلها   ما تبتغى غطفان يوم أضلت

وهى لقراد بن خنش» [٢] ويروى عن الأصمعى (– ٢١٠ هـ) قوله : « يقال إن كثيراً من شعرِ امرئ القيس لصعاليك كانوا معه » [٣] ، وقوله فى الأغلب العجلى « كان ولده يزيدون فى شعره حتى أفسدوه » [٤] ، وقال إسحاق الموصلى : حين استمع لأبى تمام : « يا فتى ما أشد ما تتكئ على نفسك » ، ويعقب المرزبانى على هذا القول: « يعنى أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله ، وإنما يستقى من نفسه » [٥] .

إن ملاحظات هؤلاء النُقّاد – وغيرهم – تدل على أن الحس النقدى لديهم ، كان يُنبّه إلى إغارات بعض الشعراء على بيت يأخذونه بتمامه ، كما صنع الفرزدق ، أو بيت يُغيِّرون رويه كما فعل طرفة مع بيت امرئ القيس [٦] :

وقوفًا بها صحبى على مطيَّهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمل

---

(١) العمدة : ٢ / ٢٨١ . قذف = ناقة أكثر سرعة .لسان العرب : ٣ / ٤٠ – ٤١ – فلاة = القفر من الأرض ، العيس = الإبل البيض يخالطها شقرة.
(٢) المرزبانى: الموشح ص ٥٩ ت على محمد البجاوى . الرزية = المصيبة : ١ / ١١٥٨ .
(٣) السابق : ٣١
(٤) الموشح : ٣٣٣ .
(٥) السابق : ٤٤٩ .
(٦) ديوانه : تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر ص ٨ .

حيث قال [١] :

وقوفًا بـها صحبى على مطيَّـهم ... يقـــولـون لا تـهلك أسى وتجلد

أو يأخـذون جـزءاً من بيت ، على نحـو مـا تصـرف عـمـرو بن مـعـدى كـرب ، والخنساء تجاه بيت عنترة :

وخـيـل قـد دلفت لهـا بخـيـل ... عليها الأُسد تهتصر اهتصاراً

إذ قال عمرو :

وخـيـل قـد دلفت لهـا بخـيـل ... تحـيـة بينهم ضـرب وجـيـع

وقالت الخنساء :

وخـيـل قـد دلفت لهـا بخـيـل ... فدارت بين كبشيها رحاها [٢]

وقد يُنبِّه الحسّ النقدى كذلك إلى زيادة الشعراء ، أو أبناء الشاعر فى شعره ، وإلى أصالة الشاعر واستقائه من نفسه على نحو ما تشير إلى ذلك الملاحظات الكثيرة التى تضمها كتب الأدب القديم . وكان لابد من خطوة أخرى ، تتجاوز تلك الملاحظات وهى تشخيص الظاهرة ، وتوصيفها ، وتنظيرها ، ومن ثَمَّ عمد العديد من النُقّاد القدامى إلى بحثها بنظرات عميقة تركزت فى أمرين : الأول : اجتهاد الشاعر فى إخفاء المأخوذ . الثانى : تمكّنه من التحرر منه ، ودلت فى الوقت نفسه على أن إخفاق الشاعر أو نجاحه فى ذلك ، ينسب عمله إلى الصنعة الفنية ، أكثر من نسبته إلى

---

(١) ديوانه . تحقيق : د. على الجندى . الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٥٨ ص ٦٦ .

(٢) العمدة : ٢/٢٩٢ . دلف = مشيوقارب الخطوة . لسان العرب : ١/١٠٠٣ – دف . اهتصر : هصر : كسر وحطم : ٣/٨٠٨ – هصر . الرحا = الحجر العظيم يطحن به : ١/١٠٤٤٩ ، وديوان عنترة ت محمد سعيد مولوى . دمشق ١٩٦٤ ص ٢٣٩ ، وفى الديوان «رجفته» بدل «دلفت» . وديوان عمرو بن معدى كرب مطاع الطرابيشى . دمشق ١٩٧٤ ص ١٣٧ . وديوان الخنساء . دار صادر بيروت ص ١٣٩ – ١٤٠ ، وفى الديوان : وحيل قد دلفتُ لها بجول جيل ..

السرقة . ولذلك يقوى الميل فى هذا الفصل إلى اعتبار هذه الظاهرة عملية فنية فى بناء النص الشعرى .

ثانيًا الآراء المؤصلة : ولعل المبرد (– ٢٨٥ هـ) أول ناقد تصدى بالقول التطبيقى لظاهرة الإفادة أو الأخذ بهذا المفهوم، فى كتابه الكامل. فقد أورد نصوصًا لشعراء مولّدين، وأرجع بعض معانيها إلى أقوال نثرية لأدباء وحكماء[١]، ومنها لأبى العتاهية :

طوتك خطوب دهرك بعد نشر ... كــذاك خطوبه نشـرًا وطيّـا
فلو نشــرت قــواك لى المنايا ... شكوت إليك ما صنعت إليّا
بكيــتك يا أُخَىَّ بدمع عــينى ... فلم يغن البكاء عليك شــيًّا
كــفى حــزنا بدفنك ثم إنى ... نفضت تراب قبرك عن يديًّا
وكانت فى حياتك لى عظات ... وأنت اليوم أوعظ منك حيا

وقد عقب عليها المبرد بقوله : « وكان إسماعيل بن القاسم ، لا يكاد يخلى شعره مما تقدم من الأخبار والآثار ، فينظم ذلك الكلام المشهور ، ويتناوله أقرب تناول ، ويسرقه أخفى سرقة . فقوله : (وأنت اليوم أوعظ منك حيا) – إنما أخذه من قول المؤبن لقباذ الملك ، فإنه قال فى ذلك الوقت : كان الملك أمس أنطق منه اليوم ، وهو اليوم أوعظ منه أمس » [٢] .

ويذكر المبرد أيضًا ، أن أبا العتاهية [٣] قد أخذ قوله :

– قد لعمرى حكيت لى غصص المو ... ت وحــــركت كل من سكنا

---

(١) المبرد : الكامل فى اللغة والأدب : مكتبة المعارف – بيروت – ١/ ٢٣٣ – ٢٣٧ .

(٢) السابق : ٢٣٩ . .

(٣) السابق : ٢٣٩ . وديوان أبى العتاهية – دار صادر بيروت .ص ٤٩١ – ٤٩٢ .

- من قول نادب الاسكندر ، « فإنه لما مات بكى من بحضرته ، فقال نادبه : حرّكنا بسكونه »[(١)] .

ويورد المبرد أبيات أبى العتاهية :

يا عــجــبًـا للناس لو فكروا	وحــاسـبـوا أنفـسـهم أبصـروا
وعــبـروا الدنيــا إلى غـيـرها	فــإنما الدنيــا لـهم مَـعْـبــر
الخيــر مما لـيس يخــفى هو الـ	مـعـروف والشـر هو المنكر[(٢)]
والموعـــد الموت ، ومـــا بعـــده	الحـشـر فذاك الموعـد الأكـبـر
لا فـخـر إلاّ فـخـر أهل التــقى	غـدا إذا ضــمــهــم مــحـــشــر
لـيـــعـلـمن النـاس أن التـــقى	والبـركـانا خـيـر مـا يذخـر
عـجـيب الإنســان فى فـخـره	وهـو غـدا فى قـبـره يقـبــر
مـــا بـال من أولـه نـطـفـــة	وجــيــفــة آخــره ، يفــخــر
أصـــبح لا يملك تقــديم مــا	يرجـو ولا تأخـيـرَ مـا يحـذر

ثم يقول ، « أما قوله : (يا عجبًا للناس لو فكروا وحاسبوا أنفسهم أبصروا) ، فمأخوذ من قولهم : الفكرة مرآة تريك حسنك من قبحك ، ومن قول لقمان لابنه : يا بنى على العاقل أن يخلى نفسه من أربع أوقات ؛ فوقت منها يناجى فيه ربّه ، ووقت يكسب فيه لمعاشه ، ووقت يخلى فيه بين نفسه وبين لذّتها ليستعين بذلك على سائر الأوقات . وقوله : (وعبروا الدنيا ....) فمأخوذ من قول الحسن : اجعل الدنيا كالقنطرة تجوز عليها ولا تعمرها . وقوله (الخير مما ليس يخفى ...) مأخوذ من قول الرسول (ص) : خذ ما عرفت ودع ما أنكرت .. وقوله : (ليعلمن الناس ..) مأخوذ

---

(١) السابق ٢٤٠ .

(٢) فى الديوان والمورد الموت ص١٧٨

من قول الرسول (ﷺ) : ليعلمنّ أهل الموقف من أهل الكرم ، ليقم المتقون .. إن أكرمكم عند الله أتقاكم . وقوله : (ما بال من أوله نطفة ...) مأخوذ من قول على بن أبى طالب : وما ابن آدم والفخر ! وإنما أوله نطفة وآخره جيفة لا يرزق نفسه ولا يدفع حتفه » [١] .

إن ما أثبته المبرد لأبى العتاهية ، من أَخْذ وإفادة ، يقصد به أن موقف الموت وما يثيره مس عِبر وعظات ، قد حرّك لديه قوة الطبع الكامنة ، إذ كان القول الشعرى عنده طبعًا أو كالطبع ، كما يتفق على ذلك الجاحظ وأبو الفرح الأصفهانى [٢] ، حيث قد اشتهر بصنع الشعر فور سماعه كلمة فى الطريق أو فى مجلس . فهى توثب طبعه ، فتنشأ فيه المعانى والأفكار التى قد تمازجها أخرى مشهورة مطروقة . ومن ثَمَّ يوظف طاقته الذهنية لتنظر فى هذا المزيج بغرض أخذ قدر من هذا المشهور المطروق ، وصوغه مع تلك المعانى والأفكار الأصيلة ، ويسمح المبرد بذلك لأبى العتاهية ولغيره من الشعراء .

ولكنه اشترط على الشاعر أن يتناول ما أخذه « أقرب تناول » ويسرق « أخفى سرقة » . ويقصد بهذا الشرط أن المعانى المشهورة – رغم التسليم بشيوعها وحرية تناولها باعتبارها جزءاً من التراث الإنسانى – تقتضى منه بذل جهد ذهنى فيها قبل صوغها ؛ حتى تدخل ضمن نسيج صنعة النص الشعرى وصميم بنائه ، وهذا ما حققه أبو العتاهية ، وما يجب أن يحققه الآخرون ، فقد اعتمد على معنى قاله : (المؤبّن) فى صوغ البيت الأخير من النص الأول [٣] ، بحيث أنهى الغرض ، وختم المراد من الرثاء وذكر العبر والعظات . وقد وظفه توظيفاً فنياً فلم يجئ متعسفًا أو نافرًا

(١) الكامل : ١ / ٢٤٠ وديوان أبى العتاهية ص ١٧٨ .
(٢) البيان والتبين : ١ /١١٥ ، والأغانى ٤ /١٣ .
(٣) أنظر ص ٨٦ من هذا البحث

يمكن الاستغناء عنه ، إذ سبق بأبيات استدعته وتطلّبته .

ويرى المبرد أنه ينبغى على الشاعر أن يستخدم المطروق استخداماً قريباً ، فلا يعمد إلى إبعاده عن إدراك المتلقى أو إلى المبالغة فى إخفائه قصداً إلى « التمويه » و« التعمية » لكى لا يكشفه أحد ، ذلك أن الذى يريده المبرد هو « الاستخدام الفنى » لهذا المطروق أو ذاك – بنَسْجه فى العبارة الفنية ، حتى ولو سهل التعرف عليه ، على نحو ما صنع أبو العتاهية .

ويضيف المبرد شرطًا آخر للأخذ أوضحه بقوله : وقال ابن أبى عيينة :

ما راح يوم على حى ولا ابتكرا ... إلاّ رأى عبرة فيه إنِ اعتبرا
ولا أتت ساعة فى الدهر فانصرمت ... حتى تؤثر فى قوم لها أثرا
إن الليالى والأيام أنفسها ... عن غير أنفسها لم تكتم الخبرا

فأخذ هذا المعنى حبيب بن أوس الطائى ، وجمعه فى ألفاظ يسيرة ، فقال :

عمرى لقد نصح الزمان وانه ... لمن العجائب ناصح لا يشفق

فزاد بقوله : « ناصح لا يشفق » على قول ابن أبى عيينه شيئًا طريفًا ، وهكذا يفعل الحاذق بالكلام »[١] .

ويقصد المبرد بذلك ، أن معنى ابن أبى عيينة فى أبياته الثلاثة هو أن الزمن الذى يمر على الإنسان سواء أكان ساعة أم ليلة – يتضمن عبراً وعظات ، يجب عليه أن يعيها ، ولكن أبا تمام حينما أفاد منه أوجزه فى بيت واحد ، فجمعه فى « ألفاظ يسيرة » ، فاكتفى بالقول الموحى الدال « عمرى لقد نصح الزمان » الذى يحتوى على معنى ابن أبى عيينة وهو نصح الزمان بالعبر والعظات . بل إن أبا تمام قد أضاف وزاد،

---

(١) الكامل : ١/ ٢٤٠ – ٢٤١ .

بأن جعل الزمان ناصحـًا غير مشفق ، وهي إضافة عدّها المبرد « شيئًا طريفًا » لا يأتي بها إلا « الحاذق بالكلام » ؛ فعلى الرغم من أن الزمن ناصح للإنسان ، لكنه غير رحيم، إذ جمع القسوة مع النصح . ولذا فإن ثمة ضرورة يجب أن تتبع وهي إحداث إضافة أو توفير زيادة في المعنى ، من شأنها أن تضيئه وتوضحه خاصة إذا هيأ لها الشاعر الألفاظ المميزة أو الخصوصية اللغوية .

ولعل هذه الضرورة هي التي حدت بابن المعتز (— ٢٩٦ هـ) أن يعذر الشاعر المتأخر في الإفادة من المطروق ، يقول : « ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأول ، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ، ولا يفتضح به ، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه » [(١)] فيجب على الشاعر أن يستهدف (الإضافة الفنية) وهو بسبيل الأخذ ، لأنها تكسب المعنى خصوصية تنسبه إلى الشاعر وتمنحه حق امتلاكه ؛ لأن هذه الإضافة قد أضاءت المعنى المأخوذ وعمّقته .

وإلى جانب ذلك ، يشترط ابن المعتز على الشاعر الآخذ أن يتعامل مع المعنى المطروق تعاملاً فوقيًا بأن ينظر إليه « نظر مستغن عنه ، لا فقير إليه » ، أو يفيد من الأفكار السابقة دون الاعتماد الكلي عليها ، فيلغي بذلك ذاتيته ، أو قدراته المتميزة، وذلك ليتحقق الغرض من الإفادة ، وهو طبع العمل الشعري بالتميّز والخصوصية .

إن إضفاء « الخصوصية » على شعر الشاعر المستفيد ، ليس من السهولة واليسر ؛ إذ يلزم الشاعر ، الاستعداد ، والاحتشاد ، وأخْذ جانب الحذر الشديد ، لكي يأتي بمعان تفوق المعاني التي سبق إليها . ولعل أول من نبّه صراحة إلى « صعوبة تحقيق الخصوصية والتميّز في النص الشعري »، هو ابن طباطبا العلوي (— ٣٢٢ هـ) وذلك

---

(١) ابن المعتز : طبقات الشعراء . ٢٧٦

عندما عرض لظاهرة الأخذ من زاويتين ، الأولى : إنها « محنة ومأذق » للشاعر المتأخر . والثانية : إنها عملية « واعية » ذات قواعد ومقومات .

أما من حيث كونها محنة ومأذقًا ، فإنه يقول عند تناوله الشعراء المولّدين والمحدثين: « والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك، ولا يربى عليها – لم يتلق بالقبول وكان كالمطروح المملول »[١] فمحنة الشاعر تتحدد فى أن القدماء قد طرقوا كل معنى جديد وبديع مؤثر ، ومن ثَمَ فإن عليه أن يدقق فى معانيهم القديمة ، ويستوعبها ، ثم يأتى بأخرى تفوقها وتزيد عليها ، وإلاّ سقطت صنعته فى دائرة التقليد المحض ، والتكرار الممل .

وأما كون هذه الظاهرة عملية واعية ؛ فقد وضع ابن طباطبا للشاعر المتأخر عدة معالم يسترشد بها حال صناعته .

المَعْلم الأول : إذا كانت إفادة الشاعر من النماذج الشعرية الفذة مشروعة ، أو « كان الاقتداء بالمحسن » [٢] من الشعراء السابقين ، يقوده إلى فائدة فى صنعته – فإن ثمة أمرًا يجب عليه التقيّد به وهو أن يضيف إضافة تميّز شعره عن النماذج القديمة ، ولا يكتفى بعرض المعانى المفادة بألفاظ مغايرة ، وأوزان مخالفة ، ولذلك يحثّ الشاعر أن « لا يغير على معانى الشعر ، فيودعها شعره ، ويخرجها فى أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التى تتناول منها ما يتناول ، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة » .

ويقصد ابن طباطبا أن الصنعة الفنية هنا ، تقتضى من الشاعر توجيه أكبر جهد

---

(١) ابن طباطبا العلوى :عيار الشعر. ت الدكتور محمد زغلول سلام. منشأة المعارف. الاسكندرية، ١٩٨٠ ص ٢٢.
(٢) عيار الشعر ص ٢٣

حيال النموذج المطروق من المعانى والألفاظ ، ليخفى ويستر ما أخذه على « ذوى العلم بالشعر » وليس مجرد إحداث تغيير شكلى فى النموذج . إن عمل الشاعر – حينئذ – يُوجب له حق امتلاكه ، ويمنحه شرعية الاختصاص به .

المَعْلم الثانى : اجتهاد الشاعر فى إبراز المأخوذ بصورة أحسن . يقول : « وإذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها فأبرزَها فى أحسن من الكسوة التى عليها ، لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه » كقول أبى نواس :

وإن جـرت الألفـاظُ منا بمدحـة لغيرك إنسانًا ، فأنت الذى نعنى

أخذه من الأحوص حيث يقول :

متى ما أقل فى آخر الدهر مدحة فما هى إلاَّ لابن ليلى المكرم(١)

فالشاعر المتأخر إذا لم يوظف المعنى المطروق توظيفًا فنيًا ، فإن عمله يوصف بالعيب والقصور. وسبيله إلى التوظيف الفنى هو إظهار ذلك المعنى فى شكل جديد ، وبصورة أحسن مما كان عليها من قبل . وحينئذ يحكم له بالفضل والإحسان .

ولعل ابن طباطبا – بناء على هذا المعلم – أراد القول أن « قصر المدح على شخص واحد ، هو المعنى المشترك الذى وقع عليه الشاعران ، ولكن بيت أبى نواس أجود من بيت الأحوص ، لزيادة أبى نواس فى المعنى وتنميته ، فبينما تَعَهَّد الأحوص بأنه لن يمدح فى آخر حياته إلا ابن ليلى – نَمَّى أبو نواس هذا المعنى وقوَّاه بما أضاف إليه ، إذ ذكر أنه قصد الممدوح بكل قصيدة مدح يمدح بها غيره من الناس . وهذه زيادة طريفة فضَّلت بيته على بيت الأحوص .

---

(١) عيار الشعر ص٩١ ، وديوان أبى نواس . ت أحمد عبد الحميد الغزالى– دار الكتاب العربى . ص ٤١٥ ، وديوان الأحوص : ت عادل سليمان جمال . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠ ص ١٩٩ .

المَعْلم الثالث : عرض ابن طباطبا وسيلة يمكن للشاعر المتأخر التوسّل بها . قال : «ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة ، وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها وتلبيسها ، حتى تخفى على نقّادها والبصراء بها ، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها ؛ فيستعمل المعانى المأخوذة فى غير الجنس الذى تناولها منه ، فإن وجد معنى لطيفًا فى تشبيب أو غزل ، استعمله فى المديح ، وإن وجده فى المديح استعمله فى الهجاء ، وإن وجده فى وصف ناقة أو فرس استعمله فى وصف الإنسان ، وإن وجده فى وصف إنسان استعمله فى وصف بهيمة . فإن عكس المعانى على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها فى الأبواب التى يحتاج إليه فيها ، وإذا وجد المعنى اللطيف فى المنثور من الكلام ، أو فى الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرًا – كان أخفى وأحسن . ويكون فى ذلك كالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة المصوغين ، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه ، وكالصباغ الذى صبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة»[(١)] .

يحثّ ابن طباطبا فى هذا النص الشاعر على توظيف خاصية ذهنية هى خاصية «الذكاء» عند تناول المعانى اللطيفة المطروقة . فهى القادرة على الإخفاء الفنى لهذه المعنى ، ومن ثَمَّ يمكن نسبتها إليه دون اتهام أو اعتراض . وتوظيف هذه الخاصية ينحصر فى قاعدة (استعمال الشاعر المعانى اللطيفة المأخوذة فى غير الجنس الذى تناولها منه) .

إنه بذلك يمكنه استخدام المعنى الغزلى أو التشبيبى فى غرض المدح ، والمعنى المديحى فى مجال الهجاء ، واستعمال المعنى اللطيف الخاص بوصف الحيوان فى وصف الإنسان ، والمعنى اللطيف الخاص بوصف الإنسان فى وصف الحيوان .

---

(١) عيار الشعر ص ٦٢ – ٦٣ .

ولكن نجاح الشاعر في تطبيق هذه القاعدة ، رهن بقدرته على حسن « العكس » أو التبادل ، فإذا تمت له القدرة على ذلك ، يكون قد نجح في تطبيقها .

وعلى أساس هذه القاعدة أيضاً ، تعمد خاصية الذكاء إلى الإفادة من المعنى النثري المطروق ، باستعماله في القالب الشعري ، ويفضل ابن طباطبا هذا النوع من الإفادة ، فيقول : « وإذا وجد « الشاعر » المعنى اللطيف في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل ، فتناوله وجعله شعراً ، كان أخفى وأحسن » . ومن ثَمَ استحق الشاعر امتلاكه .

إن عملَ خاصية الذكاء في هذه الحالة ، عملٌ متحرّك قادر على المزج والتوفيق ، هدفه بلوغ أقصى غايات الكمال الفني ، فهو يشبه عمل كلٍ من الصائغ والصبّاغ ، إذ إن الصائغ ، « يذيب الذهب والفضة المصوغين ، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه » . والصبّاغ « يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة » .

إن ابن طباطبا ، يرمي بهذا التصوير إلى وجوب قيام خاصية الذكاء لدى الشاعر ، باستيعاب تام لمعاني النثر المطروقة ، والتدخل الواعي بترتيبها وتأليفها ، حتى تصل إلى درجة التحلل من أطرها النثرية ، ومن ثَمَ تعيد هذه الخاصية صوغها من جديد ، ويترتب على هذا إخفاء فني للمأخوذ . ولذا يقول : « فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها ، وأظهر الصبّاغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل ، التبس الأمر في المصبوغ على رأيهما ، فكذلك المعاني وأخْذها واستعمالها ، في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها » (١) .

---

(١) عيار الشعر : ٦٣ . دعم ابن طباطبا نظريته بأشعار غير ما ذكر ، لصالح بن عبد القدوس ، وأبي العتاهية . ومحمود الوراق . وعبد الصمد بن المعذل وغيرهم ص ٩٥ – ٩٨ . من عيار الشعر . وينظر الأغاني ١٢ / ٥٤ ، ومعاهد التنصيص ١ / ٢٨٢ .

وقد اتفق ابن عبد ربه (– ٣٢٧) مع ابن طباطبا في مشروعية امتلاك المعنى المأخوذ لو عرضَه الشاعر بطريقة فنية ، ولذلك وصف عملية الأخذ بوصف (الاستعارة) منطلقًا من مبدأ (إن الكلام بعضه من بعض) . وقد رأى أن هذه المشروعية تتحقق من طريقين :

الطريق الأول هو (التحويل والتغيير) أو كما سماه ابن طباطبا : استعمال المأخوذ فى جنس يغاير الجنس الذى ورد فيه ، يقول ابن عبد ربه : «لم تزل الاستعارة قديمة تستعمل فى المنظوم والمنثور ، وأحسن ما تكون : أن يستعار المنثور من المنظوم ، والمنظوم من المنثور ، وهذه الاستعارة خفيّة ، لا يؤبه بها ، لأنها قد نقلت الكلام من حال إلى حال »[١] . ويقتضى سلوك هذا الطريق من الشاعر حسن نقل المعنى وتحويله وسَبكه خفية داخل الإطار الجديد .

ويقف ابن عبد ربه إلى جانب هذا الإجراء ، على أساس أن كلّ محاولة فنية لا تنشأ من فراغ ، وأنَّ الكلامَ المطروق نفسه ، نتاجٌ إنسانى عام ، ليس ملكاً لأحد ، يقول : «وأكثر ما يجتلبه الشعراء ، ويتصرف فيه البلغاء ، فإنما يجرى فيه الآخر على سنن الأول ، وقل ما يأتى لهم معنى لم يسبق إليه أحد ، إما فى منظوم ، وإما فى منثور ، لأن الكلام بعضه من بعض ، ولذلك قالوا فى الأمثال : ما ترك الأول للآخر شيئاً ، ألا ترى أن كعب بن زهير – وهو من الرعيل الأول والصدر المتقدم – قد قال فى شعره :

مـــا أرانا نقـــول إلاَّ مـــعـــارا أو معـادا من قولنا مكرورا»[٢]

إذ ينحصر هذا الإجراء ، فى اجتلاب المعنى وأخذه ، ثم التصرف فيه . وهو أمر

---

(١) ابن عبد ربه : العقد الفريد ت أحمد الزين وإبراهيم الإبيارى . لجنة التأليف ط١٩٤٦ – مصر ٥/٣٣٨ .
(٢) العقد الفريد ٥/٣٣٨.

يرتضيه ابن عبد ربه للشاعر المتأخر ، ما دام قد أفاد ممن سبقه ؛ سواء في النهج أو الأداء ، وفي المعنى أو المضمون ، والتسليم بهذا راجع إلى ما ترسخ في أذهان الأجيال من أن الأول لم يترك للآخر شيئًا ، كما أنه يقود إلى التعرف على مقدار الجهد الذى بذله الشاعر من أجل التحويل الفنى للمطروق .

والطريق الثانى هو : (الإضافة إلى المأخوذ والزيادة عليه) لينسب المأخوذ بعد صوغه إلى المتأخر الآخذ ، فلا ينازعه في ملكه أحد يقول : «إن الأخير إذا أخذ من الأول المعنى فزاد عليه ما يحسنه ويقربه ويوضحه ، فهو أولى به من الأول» [١] . ويريد ابن عبد ربه بذلك وضع شرط للأخذ وهو الزيادة التى تنحصر فى (التحسين) بالقيم البيانية والبديعية ، وفى (تقريب) المعنى إلى الذهن بتصويره وتمثيله ، وفى (التوضيح) بالعمل على جلاء المعنى وطرح الغموض عنه بما يفسره ويضيئه .

إن هذه التحديدات ، لم تغب عن ذهن ابن عبد ربه وهو يحكم للمتأخر بامتلاك المأخوذ ، ولذلك ، استجاد معنى بيت أبى نواس أكثر من استجادته معنى بيت الأعشى ، فقد قال الأعشى :

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

فأخذ هذا المعنى ، الحسن بن هانىء ، فحسنه وقربه ، إذ قال :

دع عنك لومى فإنّ اللوم إغراء وداونى بالتى كانت هى الداء [٢]

فاستجادته لمعنى البيت الأخير ، قائمة على أن أبا نواس قد أتقن الصنعة هنا

(١) السابق : ٥ / ٣٣٨ .
(٢) العقد الفريد : ٥ / ٣٣٨ – ٣٣٩ . وديوان الأعشى ص ٢٧ ت : إبراهيم جزينى – دار الكتاب العربى . بيروت ١٩٦٨ وديوان أبى نواس ص ٧ .

إتقانًا تامًا ، دل عليه أمران :

الأمر الأول هو : تنمية المعنى المأخوذ ؛ إذ يلاحظ أن حب شرب الخمر هو المعنى الأساسى الذى ارتكز عليه البيتان مع بعض الاختلاف ، فعلى الرغم من أن الأعشى مدرك لخطأ الشرب . دينيًا وصحيًا ، لكنه لا يكف عن شربها لحبه إياها ، الذى تمثل فى معنى أنه لكى يتخلص من أثر الكأس الأولى ، لجأ إلى الكأس الثانية ، على حين حسَّن أبو نواس هذا المعنى وقرّبه ووضحه تحقيقًا للخصوصية ، فذكر أن ثمة لومًا أو عتابًا وجه إليه بسبب الخمر التى يحبها ، ولا فائدة من ذلك . بل إنّ ما وجه إليه يحدث أثرًا عكسيًا وهو العناد ، لأن اللوم المتضمن للحظر يدفع الإنسان إلى الفضول ، وإلى خوض التجربة المحظورة ، وإذا كان لابد من التخلص منها لضررها - فإن الخمر نفسها دواء يشفى رغم كونها داء وعلة .

والأمر الثانى هو : جودة القافية المختارة ؛ فقافية بيت أبى نواس أفضل من قافية بيت الأعشى ؛ لأنها من قبيل ما يسمى بالتصريع ، وإلحاق العروض بالضرب وزنًا وتقفية سواء بزيادة أو نقصان [١] . فجعل مقطع المصراع مثل القافية ، وهذه إضافة كان الفحول والمجيدون من الشعراء يتوخونها [٢] .

وقد عنى الآمدى (- ٣٧١) بالبحث فى مدى مشروعية امتلاك المطروق ولكن على نحو مخ-اف ؛ ذلك أن آراءه طمحت إلى بناء نظرية فى بناء النص الشعرى المرتبط بظاهرة الإفادة ، فعرضها بعدة وجوه :

الوجه الأول : يرى الآمدى أن هذه الظاهرة لا تعيب الشعر إذا اتصلت بجهة محددة فيه : « وكان ينبغى ألا أذكر السرقات فيما أخرّجه من مساوئ الشاعرين [٣]

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ٨٦ .

(٢) السابق : ٨٦ .

(٣) يقصد أبا تمام والبحترى .

لأننى قدمت القول فى أن من أدركته من أهل العلم بالشعر ، لم يكونوا يرون سرقات المعنى من كبير مساوئ الشعراء ، وخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا بابًا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر» [١] .

فهو يوافق الشاعر على أن يفيد من المعانى السابقة . فهذا لا يشكل مثلبًا . أى أنه يحصر الأخذ المشروع فى جهة معينة وهى المعانى .

الوجه الثانى : أحصى الآمدى ما أخذه أبو تمام من معانى الشعراء فأثبت له مائة وعشرين مثالاً للأخذ [٢] . فبيت الكميت الأكبر :

فلا تكثروا فيه الضجاج فإنه ... محا السيفُ ما قال ابن دارة أجمعا

أخذه أبو تمام وقال :

السيف أصدق أنباء من الكتب ... فى حدّه الحدّ بين الجد واللعب

وهو من أحسن ابتداءاته [٣] . كما وقع أبو تمام على معان لشعراء آخرين أمثال النابغة والأعشى والبعيث ومسلم بن الوليد وكثيّر وأبى نواس وغيرهم .

وعلى أساس اعتقاد الآمدى بأن العيب لا يوجّه إلى من اكتفى بأخذ المعنى - فقد صادق على عمل أبى تمام فى بيته ، لأنه كما يظهر غير مهتم بحرفية الألفاظ قدر اهتمامه بالإفادة من المعنى ، ولقد حقق فيه خصوصية فامتلكه ؛ لأنه قد أعاد ترتيبه ومهر فى عرضه . فمعنى بيت الكميت : لا فائدة من كثرة الصياح ، فإن السيف قد محا وأزال كل صوت وقول ، على حين أن المعنى فى بيت أبى تمام هو : إذا كان الناس ينتظرون أخبار الحرب بكتاب ونحوه ، ليصدقوا نتائجها - فإن السيف العامل هو أكثر

(١) الآمدى : الموازنة ت السيد أحمد صقر . دار المعارف بمصر ١/٢٩١ .

(٢) الموازنة : ٣/٥٦ - ١٠٩ .

(٣) الموازنة: ١/٥٦ . وديوان أبى تمام بشرح التبريزى ت محمد عبده عزّام. دار المعارف بمصر ١٩٦٤ - ١/٤٠

صدقًا وأعظم فائدة من أية وسيلة أخرى ؛ لأنه يقطع الشك باليقين ، ويحقق النتيجة المنشودة . إن هذا التناول الجديد هو الذى حدا بالآمدى ، أن يصف البيت كله بأنه « من أحسن ابتداءاته » .

الوجه الثالث : ناقش الآمدى ابن أبى طاهر فى تخريجه سرقات أبى تمام ، فقال : « ووجدت ابن أبى طاهر قد خرّج سرقات أبى تمام فاصاب فى بعضها وأخطأ فى البعض، لأنه خلط الخاص من المعانى بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقًا . فمن السرق الصحيح قول أبى تمام [١] :

كما كان ينسى عهد ظمياء باللوى ولكن أملَّتْه عليه الحمائمُ

أخذه من قول العتّابى :

بكى فاستملَّ الشوق من ذى حمامةٍ أبَتْ فى غصون الأيْك إلاَّ ترنُّما

ومما نسبه ابن أبى طاهر فيه إلى السرق وليس بمسروق ، لأنه مما يشترك الناس فيه من المعانى ويجرى على ألسنتهم . ومنه ما نسبه إلى السرق والمعنيان مختلفان . فمما نسبه إلى السرق وليس بمسروق قول أبى تمام [٢] :

ألم تمت يا شقيق الجودِ من زمن؟ فقال لى، لم يمت من لم يمت كَرَمُه

وقال : أخذه من قول العتابي :

ردت صنائعُه إليه حياته فكأنه من نشرها منشور

ومثل هذا لا يقال فيه مسروق ؛ لأنه قد جرى فى عادات الناس ، إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير وأثنى عليه بالجميل – أن يقولوا : ما مات من خلّف مثلَ هذا

(١) فى الديوان : «لقد كان ..» ٣/١٧٦ .
(٢) غير موجود بالديوان .

الثناء، ولا من ذُكر بمثل هذا الذكر ، وذلك شائع فى كل أمة وفى كل لسان . . .ومما نسبه إلى السرق والمعنيان مختلفان قوله [١] :

تقَبِّلُ الركنَ ركنَ البيت نافلةً وظَهر كفِّك معمورٌ من القُبَلِ

وزعم أنه من قول عبد الله بن أبى طاهر :

أعلت له ذكــره فكافــأها بأن توالت فى ظهـرها القُبَـلُ

وليس بين المعنيين اتفاق إلاَّ بذكر « قُبَل الكف »، وهذا ليس من المعانى المبتدعة ؛ لأن الناس أبداً يقولون : ما خلق وجهه إلا للتحية ، وكفه إلاَّ للتقبيل ،كما قال دعبل « فباطنها للندى، وظاهرها للقبل » ومثل هذا مما نطقوا به كثيراً، فلا تكون سرقة »[٢] .

يتضح من النص أن الآمدى يسمح للمتأخر عند استعمال المعنى المسلوك ، أن يتحرك فى إطارين يضمان « المعنى المشترك » ، و« اختلاف المعنيين » .

أما **الإطار الأول** وهو : « المعنى المشترك بين الناس » فلا يحظر عليه أخذه ، على حين يمنعه من استخدام المعنى الخاص ، ولذلك أيَّد مأْخَذ ابن أبى طاهر ، على أبى تمام فى بيته : « كما كان ينسى عهد ظمياء» لسرقته معناه من بيت العتابى : « بكى فاستمل الشوق . . » ؛ لأن المعنى خاص لم تتداوله ألسنة العامة كثيراً ، ولكنه عارضه فى اتهام أبى تمام بالسرقة فى بيته : « ألم تمت . . » من معانى العتابى : « ردت صنائعه» ، لأن كليهما قد وقعا على معنى « شائع فى كل أمة ، وفى كل لسان » ، حيث يقال عند موت الرجل : ما مات من ترك الشىء ، أو أنجب هذا الابن .

وأما **الإطار الثانى** وهو : « اختلاف المعنيين » ؛ فاستعمالُ جزء من المعنى المسلوك

---

(١) الديوان : ٣/٩٢ .

(٢) الموازنة : ١/١٢٠ – ١٢٤ .

صحيحٌ ، لو اختلف أغلب معنى المتأخر عن معنى المتقدم ،خاصة وأن جزء المعنى « قبل الكف » ليس مبتدعًا أو مخترعًا ، إذ هو من المعانى التى ينطق بها كثيراً . وهذا يعنى عدم السماح للمتأخر باستخدام المخترع المبتدع من المعنى المطروق كيلا يتهم بالسطو والسرقة . يقول الآمدى : « والسرقة إنما هى فى البديع المخترع الذى يختص بالشاعر ، لا فى المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم ومستعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه ، عن الذى يورده أن يقال إنه أخذه من غيره »[١] .

وبهذا المقياس الذى وضعه الآمدى ، ناقش أمثلة « أبى الضياء » التى يثبت بها سرقات البحترى من أبى تمام ، كاشفًا بذلك عن « الأخذ » باعتباره عنصراً فنيًا من عناصر صنعة الشعر قال : « فمما أورده أبو الضياء من المعانى الجارية مجرى الأمثال ، وذكر أنّ البحترى أخذه من أبى تمام فى قوله :

جرى الجودُ مجرى النوم منه فلم يكن   بغير سماح أو طعان بحالم

وقال البحترى :

ويبيت يحلم بالمكارم والعلا   حتى يكون المجدُ جلَّ منامهِ

وهذا المعنى موجود فى عادات الناس ، ومعروف فى كلامهم ، وجاء كالمثل على ألسنتهم ، بأن يقولوا لمن أحب شيئًا أو استكثر منه : فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلاّ بفلانة من شدة وجده بها ، وهذا الزنجى ما حلمه إلا بالتمر . ولا يقال لما كانت هذه سبيله – سرق ، وإنما يقال له اتفاق . فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر واحتذاه ،فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله ، لا أنه

---

(١) الموازنة : ١/٣٢٦ .

أخذه أخذ سرق »[١] .

إنّ الآمدى هنا ينفى الأخذ المتَّهم ، أو السرقة عن البحترى،كما ينفيه عن أبى تمام ؛ لأن المعنى المستعمل فى البيتين « مشترك وعام » ، لأنه موجود فى « عادات الناس ، ومعروف فى كلامهم ، وجار كالمثل على ألسنتهم » . وعلى هذا فالأمر لا يعدو أن يكون مجرد اتفاق فى التعبير وتوافق فى الصياغة وصدفة فى الآداء .

ويقول الآمدى أيضًا « ومما جاء به أبو الضياء على أنه مسروق ، والمعنيان مختلفان ليس بينهما اتفاق ولا تناسب ، قول أبى تمام :

وأقسِم اللَّحظ بيننا إنّ فى ... اللَّحظ لعنوانَ ما يُجنّ الضمير

وقال البحترى :

سلام وإن كان السلام تحيةً ... فوجهك دون الرد يكفى المسلما »[٢]

إنّ اتهام أبى الضياء للبحترى يدفعه الآمدى بقوله : « وأبو تمام سأل من يخاطبه أن يقبل عليه ويجعل قسطًا من النظر له ، لأن إدامة النظر تدل على المودة ،كما أن الإعراض يدل على البغيضة . والبحترى إنّما سلم على هيثم الغنوى ، وذكر أن السلام تحية وأن وجهه لجماله وطلاقته – يكفى المسلِّم قبل رده السلام ، والمعنيان مختلفان ، وليس لواحد منهما من السرقة والغرابة ما ينسب أحدهما إلى أنه محذو على الآخر أو مسروق منه »[٣] .

إن غرض الآمدى من هذا الدفع هو نفى التهمة عن البحترى لاختلاف المعنى فى البيتين ، والتأكيد على أن التوقف والنظر لإفساح المجال للحكم بالسرقة أو نفيها . وقد

(١) السابق ٣٢٧ وديوان أبى تمام : البيت غير موجود بالديوان وديوان البحترى البيت غير موجود به .
(٢) الموازنة : ٣٣٩ . ديوان أبى تمام : البيت غير موجود – وديوان البحترى . البيت غير موجود .
(٣) الموازنة ٣٣٩ .

تبين أن معنى بيت البحترى لم يكن محذواً على معنى بيت أبى تمام لاختلاف كل منهما عن الآخر.

ويقول الآمدى : « ومما ادعى فيه أبو الضياء على البحترى – السرقة والاتفاق فى أكثر ذلك، إنما هو فى الألفاظ التى ليست بمحظورة على أحد؛ فمن ذلك قول أبى تمام:

إن الصفائح منك قد نضدت على مَلْقَى عظامٍ لو علمت عظام

وقال البحترى :

مَسَاعٍ عظام ليس يَبْلَى جديدُها وإن بليتْ منهمْ رمائِمُ أعظُمِ

فأراد أبو تمام أن : عظامَ الرجل الذى رثاه ، عظام القدر ، وأراد البحترى أن : مساعى القوم عظام لا يبلى جديدها وإن بليت عظامهم ، وليس هناك اتفاق إلاّ فى لفظ العظام لا غير »[١].

إن دفاع الآمدى عن البحترى هذه المرة خاص بالألفاظ المشروعة الاستعمال أو « التى ليست بمحظورة على أحد » ؛ فالبحترى قد أفاد من بيت أبى تمام هكذا : إذا كان المعنى عند أبى تمام هو أن عظام الموتى المكونة لجسده ، عظيمة القدر مرتفعة المنزلة – فإن البحترى قد نمّاه بتطويره لفظ « العظام » الذى يتفق فيه البيتان ويرتكزان عليه . ذلك أنه قد جعل هذا اللفظ ، دليلاً على الأعمال الكبيرة ، ووصفًا للمساعى الجليلة التى ستظل أكثر بقاءً وتجدداً من العظام المرثية . فهذه الإضافة النامية مثلت فى نظر الآمدى تصرفًا فنيًا فى اللفظ ، دعاه إلى الدفاع عن البحترى ،وإلى استجادة هذا التصرف واستحسانه ، ومن ثَمَ حكم له بامتلاكه والاختصاص به .

---

(١) الموازنة : ١ / ٣٤٤ . وديوان أبى تمام : غير موجود فى الديوان . وديوان البحترى ت حسن كامل الصيرفى – دار المعارف ١٩٦٣ – ٣/ ١٩٤٨ نضدت = جمع بعضها فوق بعض ٣ / ٦٥٦ – نضد . ورمائم = العظام البالية ١ / ١٢٢٩ – رم .

وقد ألحَّ الاختصاص بالمأخوذ وامتلاكه على تفكير المرزباني(– ٣٨٤ هـ) ، فأورد طائفة من المحظورات يجب على الشاعر المتأخر تجنبها عند الأخذ لتحقيق هذا الغرض . من ذلك ما رواه عن أبى على البصير فى إفادة أبى نواس : « الشعر بين المدح والهجاء ، وأبو نواس لا يحسنهما ، وأجود شعره فى الخمر والطرد ، وأحسن ما فيهما مأخوذ مسروق ، وحسبك من رجل يريد المعنى ليأخذه فلا يحسن أن يعفِّى عليه ، ولا ينقله حتى يجيء به نَسْخًا ، فمن ذلك قوله : « وداونى بالتى كانت هى الداء » – أخذه من قول الأعشى « وأخرى تداويت منها بها » والذى أخذه منه أحسن مما قاله »[1] .

وتحظر هذه الرواية على المتأخر النسخ التام لمعنى المتقدم أو أغلبه ، فبمقتضى خصوصية صنعة النص هنا ، أن يضيف الشاعر للمعنى المطروق ويزيد عليه ،لا أن يقف عنده ، ولذا حكم على أبى نواس أنه لم يأت بزيادة فى قوله « وداونى بالتى كانت هى الداء» ، عن معنى قول الأعشى : « وأخرى تداويت منها بها » ولم يطوّره أو ينمّيه بل استخدم بعض ألفاظه .

وقد أورد المرزباني حظرًا آخر تمثَّل فى رأى الصولى فى أخْذ البحترى من شعر أبى تمام : « وإنى لأراه يتبع أبا تمام فى معانيه ،حتى يستعير مع ذلك بعض ألفاظه ، فلا يقع إلاّ دونه ، ويعود فى بعضها طبعُه تكلّفًا وسهلُه صعبًا .....

من ذلك قول أبى تمام :[2]

فسواء إجابتى غير داع ودعائى بالقاع غير مجيب

فقال البحترى :[3]

---

(١) المرزباني : الموشح . ت على محمد البجاوى . نهضة مصر ١٩٦٥ ص ٤٣٥ .

(٢) ديوان أبى تمام ص ١ /١١٩ ، فى الديوان ودعائى بالقفر .

(٣) ديوان البحترى : ٣/ ١٧٥٤ .

وسألت من لا يستجيب فكنت فى استخباره كمجيبِ من لا يسألُ

فلم يبلغه فى حسن قسمته ، ولا سهولة لفظه ، وهذا كثير جداً ... فأما الذى أخذه البحترى نقلاً فأخذ اللفظ والمعنى ، فقول أبى تمام يصف شعره [١] :

منزهة عن السَّـــرق المورَّى مكرمـــة عن المعنى المُعَـــاد

فقال البحترى يصف بلاغته :

لا يعمل المعنى المكرر فيه واللفظ المردد» [٢][٣]

فالصولى لا يمانع فى اتباع المعانى قصداً إلى استعارتها ، ولكنه يحظر التعبير عنها بعبارة دونها ، والوقوع فى دائرة التكلف والصعوبة ، على نحو ما صنع البحترى حيال معنى أبى تمام ؛ فمعنى بيت أبى تمام ، «فسواء إجابتى ..» ؛ أن الحال صارت هكذا ، فلا فرق بين إجابته وتنفيذه ، طلبَ من لا يدعوه إلى أمر ما ، وبين دعوته من لا يجيب طلبه . فثمة قسمة حسنة للمعنى ؛ إذ انقسم بين حالتين للشاعر ، حالته وهو يجيب من لا يدعوه إلى أى شىء ، وحالته وهو يدعو من لا يجيب ، وكلاهما سواء ؛ لأن النتيجة هى : «عدم الفائدة» . على حين جاء معنى بيت البحترى «وسألت من لا يستجيب ..» إنه سأل عن الخبر من لا يستجيب لسؤاله ، وهو فى هذه الحالة مثل شخص يجيب على من لا يسأل عن الخبر ، والمعنى هنا واحدٌ لا قسمة فيه ، أو أن قسمته غير مماثلة لقسمة بيت أبى تمام ؛ ولذلك عقب الصولى بقوله : «فلم يبلغه فى حسن قسمته» ؛ فضلاً عن أن البحترى صاغ هذا المعنى صياغة صعبة ، لم تتحقق فيه سهولة لفظه .

---

(١) ديوان أبى تمام ١ / ٣٨٢ .

(٢) ديوان البحترى . البيت غير موجود بالديوان .

(٣) المرشح . ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ .

ويضع المرزبانى قانونًا للصنعة الشعرية فى مجال الإفادة من المطروق فى ضوء قوله : « وقال العتابى فى مدح الرشيد :

فى مآقى انقباض عن جفونهما وفى الجفون عن الآفاق تقصير

وهذا بيت أخذه من قول بشار ، أحسن فيه غاية الإحسان . وهو قوله :

جفت عينى عن التغميض حتى كأن جفونها عنها قصار

فمسخه العتابى – على أن بشاراً قد أخذه من قول جميل

كان المحبَّ قصيرُ الجفون لطول السّهاد ولم تقصر

إلاَّ أنَّ بشارا قد أحسن فى أخذه ، ولم يبلغ جميلاً ، وجاء هذا « أى العتَّابى » إلى المعنى الذى قد تعاوره شاعران محسنان مقدمان وأحسنا فيه ، فنازعهما إياه فأساء»[١] .

بيّن المرزبانى فى ضوء هذه الشواهد الثلاثة أن عمل العتابى غير جيد ، لأنه قد أساء أخذ المعنى الذى تناوله شاعران قَبْله وأَحْسنا عرضه ؛ فجميل يذكر أن جفون العاشق المحب – لطول السهد والسُّهاد – تبدو كأنها قصيرة ، وهى ليست كذلك فى الواقع . ويقع بشار على المعنى فيفيد منه فنيًا حيث أضاف إليه إضافة هكذا : إن عين العاشق أبت جفونها أن تغمض كأن جفونها قصار عنها ، فنسب إلى الجفون العجز عن التغميض وانتفاء النوم ، وحافظ على كونها قصيرة وهى ليست كذلك متبعًا فى ذلك جميلاً ، ومتفقًا معه . على حين نجد العتابى يتحول المعنى عنده إلى : فى عينيه انقباض عن الجفون ، وفى الجفون تقصير عنهما ، فالمعنى على هذا قد صار واقعًا وحقيقة ، فى العينين انقباض ، وفى الجفون تقصير ، وهذا فى الواقع غير صحيح .

(١) الموشح : ٤٥٠ ، وديوان جميل بن معمر . ت د . حسين نصار ، مكتبة مصر ط (٢) ١٩٦٧ ص ١٠٥ .

ومن هنا كانت إساءة العتابى .

ويصل المرزبانى إلى الصيغة النهائية لقانون أو قاعدة الصنعة الشعرية هنا ؛ وهى ضرورة تجويد صنعة المعنى المطروق ، وذلك بالزيادة فيه وتجنب التقصير عنه ، وإلاَّ دخل فى إطار السرقة واختلّت الصنعة ، يقول فى ذلك : «وحق من أخذ معنى وقد سبق إليه أن يصنعه أجود من صنعة السابق إليه أو يزيد فيه عليه ، حتى يستحقه ، فأما إذا قصَّر عنه ، فإنه مُسىء معيب بالسرقة ، مذموم فى التقصير» [(١)] أى أن الأخذ بهذا الوصف يحقق للشاعر المتأخر الاختصاص بالمأخوذ ، ومشروعية امتلاكه .

ولم تغب عن ذهن الصاحب بن عباد (– ٣٨٥ هـ) قاعدة فنية عرض المطروق ، وهو يبحث فى سرقات المتنبى . فقال : «وبلغنى أنه أنشد شعر أبى تمام ، قال : هذا نسجٌ مهلهل ، وشعر مولّد ، وما أعرف طائيكم هذا [(٢)] ، وهو [(٣)] دائب السرق منه ، ويأخذ عنه ثم يخرج ما يسرقه فى أقبح معرض كخريدة ألبست عباءة ، وعروس جُلِّيت فى مسوخ» . ويذكر بيتًا للمتنبى أفاد فى بنائه من أبى تمام وهو : [(٤)]

عظمت ، فلما لم تكلم مهابة ... تواضعت وهو العظم عظماً من العظم

ثم يقول : فما أكثر عظام هذا البيت مع أنه من قول الطائى :

تعاظمت عن ذاك التعظم منهمُ ... وأوصاك نُبْل القدر ألاَّ تَنَبَّلا» [(٥)]

ثم يضيف : «وعهدت الأدباء ، وعندهم أن أبا تمام ، قد أفرط فى قوله [(٦)]

---

(١) الموشح : ٤٥١ .

(٢) يقصد أبا تمام .

(٣) يقصد المتنبى .

(٤) ديوان المتنبى ت السقا والإبيارى ط ١٩٧٨ – المعرفة . بيروت ٤ / ٨٥ .

(٥) الصاحب بن عباد الكشف عن مساوئ المتنبى ضمن كتاب الإبانة للعميدى ص ٢٦٣ . وديوان أبى تمام ٣ / ١٠ مهابة : إجلالاً ومخافة لسان العرب : ٣ / ٨٥١ – . تنبلا : تعتدى برمى النبال . السابق : ٣ / ٥٧٢ – .

(٦) ديوان أبى تمام : ١ / ٣٥٧ .

شاب رأسي وما رأيت مشيب الـ رأس إلاَّ من فضل شَيب الفؤاد

فعمد هذا إلى المعنى فأخذه ، ونقل الشيب إلى الكبد وجعل له خضاباً ونصولاً فقال(١) :

إلاَّ يَشِبْ فلقد شابت له كبد شيباً إذا خضبتْه سلوة نصلا

وتظهر هذه الأقوال ، حملة الصاحب بن عباد على المتنبى ، لأنه كان « دائب السرق » من أبى تمام ، ويأخذ عنه ، ثم يخرج ما يسرقه فى أقبح معرض . وتخصيص الاتهام الأخير يفيد أنه لم يحظر الأخذ على المتنبى أو غيره من الشعراء ، ولكنه يشترط إخراج المأخوذ فى بناء حسن وألفاظ جلية واضحة عذبة .

إن هذا الشرط جعله يصف عمل المتنبى فى شعره المأخوذ من أبى تمام ، بالعذراء التى أخفت العباءة جمالها ، وبالعروس التى جلِّيت فى أثواب كثيرة فلم يظهر حسنها، والدليل على ذلك بيته الذى اتكأ معناه على معنى بيت أبى تمام ، فقد تعددت ألفاظ « العظمة » فأربعة ظاهرة وهى « عظمت – العظم – عظمًا – العظم » وخامسة منويّة فى الفعل « تواضعت » ، أى تواضعت العظام . ولعله يريد القول إن ثمة تكراراً للألفاظ غير فنى ، بدليل أنه قد ثقل على السمع تتابعها ، وحل نشازها فى النطق . والمعنى بهذا التكرار كما قال الواحدى : « أنت عظيم القدر والنفس والهمة ، فلم يكلمك الناس مهابة لك ، فلما هابوك – تواضعتَ عن تلك العظمة ، وهو العظمة لأن تواضعَ الشريف عن شرفه أشرفُ من شرفه ، وقوله عظما عن العظم ، أى تعظما عن العظم »(٢) .

---

(١) الإبانة : ٢٦٤ وديوان المتنبى : ٢/١٦٤ .

(٢) الحاتمى : الرسالة الحاتمية . ص ٢٨٠ . ضمن كتاب الإبانة للعميدى . ت إبراهيم دسوقى البساطى . دار المعارف ١٩٦٩ ، وديوان جرير ت : محمد اسماعيل الصاوى . ط (١) . المكتبة التجارية مصر . ص ٤٥١ . وفى الديوان « حيلا تشد . . » وديوان المتنبى : ٢/١٦٨ .

على حين أن معنى بيت أبى تمام ، لم يزد فيه لفظ العظمة عن اثنين هما : « تعاظم التعظم » ، فأوفى المعنى ومنحه حقه بهذا الاستخدام اللفظى المحدود، لأن المعنى بسيط لا يتطلب تلك الصيغ الكثيرة التى وظفها المتنبى ؛ ذلك أن المعنى منحصر فى أن عظمة القدر أو ارتفاع المنزلة طريق إلى التواضع ، فأبو تمام يقول للممدوح : إن عظمة قدرك فاقت عظمة قدرهم فتواضعت ، فلم تُنزل بهم ضرراً ولم تحدث فيهم سوءاً .

ويضيف الصاحب شرطًا آخر للأخذ وهو « التعديل المقيَّد » للمطروق ؛ فلا يستعمله استعمالاً متطرفًا يجعله مستحيل التحقق ؛ فعلى الرغم من أن المتصلين بالأدب والعلم قد اعتبروا أن أبا تمام ، قد أفرط فى قوله : « شاب رأسى وما رأيت... » حيث جعل شيب الرأس نتيجة شيب الفؤاد أو القلب – لكن المتنبى حيثما أفاد من هذ المعنى عمد إلى تعديله تعديلاً بعيداً متطرفًا ؛ فردّ شيب الرأس إلى شيب الكبد فقال : « إلاّ يشب فقد شابت له كبد » فبعد به عن تقبل المتلقِّى له .

وقد استخلص الحاتمى (٣٨٨ هـ) طائفة من مبادئ صنعة النص الشعرى المتصلة بظاهرة الأخذ والإفادة ، وذلك نتيجة بحثه المقارن فى مدى قرب بعض أشعار المتنبى من أصل ما أفادته من أشعار عدد من الشعراء ومدى بعده عنها . وقد حرص الحاتمى على عرض مخرج ينجى الشاعر المتأخر من الوقوع فى دائرة التقليد المحض ؛ فقال يناظر المتنبى : « وعن قولك :

وضاقت الأرض حتى ظنّ هاربهم إذا رأى غير شىء ظنّه رجلاً

أفتعلم مرئيًا يتناوله النظر لا يقع عليه اسم شىء ، وما أراك نظرت إلاّ إلى قول جرير:

ما زلت تحسب كل شىء بعدهم خيلاً تكر عليهم ورجالاً

فاحلت المعنى عن جهته ، وعبرت عنه بغير عبارته »[١] . ويكشف الحاتمى فى هذا المثال عن إحدى وسائل الشاعر المتأخر عند الأخذ وهى : « التحويل أو التغيير » أى جعل المعنى فى غرض مختلف عما كان فيه ، وصوغه بألفاظ جديدة .

ويلاحظ أن حكم الحاتمى على عمل المتنبى لم يتعرض له ، لا بالاستحسان ولابالتخطئة ، ولكنه فقط يسجل أنه حول المعنى وغيَّر العبارة . واكتفاؤه بذلك يمثل حكمًا فى صالح الشاعر المتأخر ، ولعله يقصد أن عملية التحويل أو التغيير قد تمت هكذا : إن محور البيتين هو : « التوقع والترقب » فتناول جرير هذا المعنى فى بيته قائلاً إنه رغم انتهاء المعركة وخلو ميدانها من حركة الخيل وقعقعة السلاح - لكنه مازال يظن أن الهجوم متواصل بهما ، ولكن المتنبى حوَّل المعنى إلى حالة : الاعتقال والحبس والمطاردة ، فذكر أن إحساس المطارد بفقْد الأمان ، صار من العنف حتى اعتبر أن الأرض قد ضاقت عليه ، وأن أى شبح يلوح ليس إلا رجلاً يسعى إلى اعتقاله ، وقد وقع التغيير فى الصياغة أيضًا ، فالفعل « حسب » فى بيت جرير تغير إلى « ظن » فى بيت المتنبى ، و« رجال » أفرد إلى « رجل » وتحسب كل شىء عدلت إلى النقيض إلى « غير شىء » ، فضلاً عن تغيير البحر الشعرى ؛ فبحر بيت جرير هو الكامل وبحر بيت المتنبى هو البسيط .

ولكن الحاتمى ما لبث أن أورد نصوصًا للمتنبى وجّه إليها مآخذ لو تجنبها لصحَّت صناعته ؛ منها

١ - قوله : « وعن قولك

أليس عجيبًا أن وصفك معجزٌ وأن ظنونى فى معاليك تظلعُ .

فاستعرت الظلع لظنونك ، وهى استعارة قبيحة ، وتعجبت من غير متعجب ؛ لأن

---

(١) الرسالة الحاتمية : ص ٢٨٠ من كتاب الإبانة . وديوان المتنبى : ٢ / ٢٤٧ . وديوان أبى تمام : غير موجود به .

من أعجز وصفه ، لم يستنكر قصور الظنون وتحيّرها فى معاليه ، وإنما نَقَلْته وأنشدته من قول أبى تمام :

ترقّت مناه طَوْدَ عـزٍّ لو ارتقت ... به الريح فتْرا لا نثنت وهى طالع»[1]

فيأخذ الحاتمى على المتنبى فى بيته أمرين محورهما «قبح الاستعارة» و«الخطأ فى المعنى» . أما الأمر الأول فهو: أنه قد استعار استعارة قبيحة ، حيث استعار الظلع لظنونه ، أى جعل الظنون تظلع أو تضيق بالمعالى ، وهذا غير ملائم للحال ، أى أن الإضافة إلى المعنى بهذه الاستعارة ، لم تقو المعنى ولم تزده ، بل أصابته بالقبح .

وأما الأمر الثانى فهو: أنه أخطأ فى المعنى ، إذ تعجب من غير متعجب ، والسبب ، أنه عطف جملة «وأن ظنونى فى معاليك تظلع» على جملة «أليس عجيباً أن وصفك معجز» والعطف بهذه الصورة لا يجعل للمتعجّب محلاً ؛ «لأن من أعجز وصفه لم يستنكر قصور الظنون وتحيّرها فى معاليه» .

ومن هنا يتبين أن الحاتمى يشترط لصناعة الشعر فى هذا المجال : دقة الإضافة إلى المطروق التى تتمثل فى حسن الاستعارة وصحة المعنى .

٢ - وقوله : «وقولك فى صفة جيش [2]

فى فيلق من حديد لو رميت به ... صرف الزمان لما دارت دوائره

فإنما نقلته نقلاً لم تحسن فيه من قول الناجم :

ولى فى حامد أمل بعيد ... ومدح قد مدحت به طريف

مديح لو مدحت به الليالى ... لما دارت علىّ لها صروف

---

(١) ديوان المتنبى : ٢/١١٩ . تظلع = تضيق وتضعف . اللسان : ٢/٦٤٦ - . الطود = الجبل العظيم . السابق : ٢/٦٢٣ - .

(٢) الرسالة الحاتمية : ص ٢٨١ من كتاب الإبانة .

والناجم إنما نظمه من قول أرسطاطاليس : قد تكلمت بكلام لو مدحت به الدهر لما دارت على صروفه »[١] .

يرى الحاتمى أن المتنبى بهذا النقل لم يحسن الأخذ ، لأن الناجم وجه إلى ممدوحه مدحًا قويًا لو مدح به الزمن لرق له فينجو من تقلبه . فهو هنا يتحدث عن قوة تأثير الممدوح ، بينما تصرف المتنبى فى هذا المعنى ، فصار على يديه وصفًا لتأثير قوة الجيش . أى أن هذا الجيش المجهز يتمتع ببأس لو رمى به صروف الزمان وتقلبه لنجح فى ذلك . والنقل بهذه الصورة ، غير مستحسن فى نظر الحاتمى ، خاصة وأن الناجم قد أتى به من أصل حديث أرسطاطاليس ، ومعنى هذا أنه يشترط للصنعة الشعرية هنا المحافظة على أصل المعنى المأخوذ ، فإذا أراد المتأخر الإضافة إليه فلتكن جارية فى مجرى هذا الأصل غير بعيدة عنه »[٢] .

٣ – وقوله : « ألست القائل :

شرف ينطح الثريا بروقيه وفخر يقلقل الأجيالا ؟

... أخذت البيت فأفسدته من قول أبى تمام :

همة تنطح الثريا وجد آلف للحضيض فهو حضيض

– قال : وبأى شيء أفسدته ؟ قلت : بأن جعلت للشرف قرنًا ، قال : أجل : إنما هى استعارة ، قلت : وأنى لك بذلك ؟ قلت ألم تقل ينطح السماء بروقيه ؟ والروقان : القرنان ، قال : أجل : إنما هى استعارة . قلت : نعم هى استعارة خبيثة[٣] . أى أن اعتراضه على المتنبى لم يوجه إليه إلاّ من جهة سوء توظيف الصورة الاستعارية ، ذلك

---

(١) السابق : ص ٢٨٣ – ٢٨٤ . وهناك أقوال أخرى للحاتمى فى هذه النقطة فى صفحات ٢٨٤ إلى ٢٩٠ .

(٢) حول إفادة المتنبى من أقوال أرسطو وغيره من الفلاسفة ، ينظر د . محمد عبد الرحمن شعيب : المتنبى بين ناقديه . ص ٢٤٠ وما بعدها .

(٣) الرسالة الحاتمية ص ٢٨٩ .

أنه قد بناها على ما لا يليق وما لا يلائم ، حيث جعل للشرف وهو أمر معنوى أخلاقى قرنًا وهو أمر حسى ، وكأن الحديث خاص بالحيوان . ويدل هذا الاعتراض على أن ثمة شرطًا للصنعة الشعرية حال الأخذ ، وهو توافر مبدأ اللياقة فى الصورة الاستعارية المأخوذة . فالحاتمى فى « رسالته » كما فى « مصنّفه » : حلية المحاضرة [١] ، قد حرص على تحديد المبادئ الفنية للشاعر المتأخر في مجال الأخذلتجويد نصه الشعري على أفضل وجه .

ويبدو أن الجرجانى (– ٣٩٢ هـ) قد وجد أن صنعة الشعر المتصلة بهذه الظاهرة تحتاج إلى تأصيل بعد أن توالت عليها أقوال النُقّاد ؛ ليمكن للشاعر المتأخر معرفة طريقه بشكل محدد ، ولذلك لجأ فى تناولها إلى الاستفاضة المتأنية التى جعلته مختلفًا عمن سبقه من النُقّاد ، فبدأ بتصنيف المعانى المطروقة إلى صنفين :

الصنف الأول هو : « مشترك عام الشركة ، لا ينفرد أحد منهم « من الشعراء » بسهم لا يساهم عليه ولا يختص بقسم لا ينازع فيه ، فإن حسن الشمس والقمر ومضاء السيف وبلادة الحمار ، وجود الغيث ، وحيرة المخبول ، ونحو ذلك ، مقررٌ فى البداية وهو مركب فى النفس تركيب الخلقة » [٢] . ويقصد أن إفادة الشاعر من هذا الصنف لا تجلب اتهامًا له ولا اعتراضًا عليه ، لأنه يمثل ملكية عامة متوارثة ، من حيث

---

(١) لتعذر وقوفى على مخطوطة « حلية المحاضرة » اعتمدت على ما أثبته د . إحسان عباس فى كتابه تاريخ النقد الأدبى عن العرب . لنصوص هذه المخطوطة ، وقد عرض الحاتمى طائفة من الأخذ جعلها فى تسعة عشر بابًا ، اكتفى فى تسعة منها بتحديد صنيع الشعراء الآخذين تحديدًا عامًا أشبه بالقواعد المجردة وهى : أبواب الانتحال ، الإنحال ، الإغارة ، المعانى العقم ، الموارده ، المرافدة ، الاجتلاب والاستلحاق ، الاطراف ، الاهتدام ص ٢٥٨ إلى ٢٥٩ ، فلم يفصل القول فى عملية الأخذ بطريقة تطبيقية تعكس رأيه فى بناء النص الشعرى ، غير أنه فى الأبواب العشرة الأخيرة يعمد إلى توضيح عمل الشاعر ليصل بصنعته إلى مرتبة الخصوصية ، هذه الأبواب هى : الاشتراك فى اللفظ ، إحسان الأخذ ، تكافؤ المتبع والمبتدع ، تقصير المتبع عن إحسان المبتدع ، نقل المعنى إلى غيره، تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير، من لطيف النظر فى إخفاء السرقة – كشف المعنى وإبرازه، الالتقاط والتلفيق، نقل المعنى من النثر إلى الشعر. ص ٢٦٠ – ٢٦٢ .

(٢) الجرجانى: الوساطة : ص ١٨٥ .

أنه داخل فى الإدراك المبكر لدى الشاعر . أو مركب فى نفسه (تركيب الخلقة) .

والصنف الثانى هو : « سبق المتقدم إليه ففاز به ، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل فصار كالأول فى الجلاء والاستشهاد والاستفاضة على ألسن الشعراء ، فحمى نفسه من السَّرق، وأزل عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك فى تمثيل الطلل بالكتاب والبرد ، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها ، والمهاة فى حسنها وصفائها » [١] . ويريد أن هذا الصنف يلتقى مع الأول فى أنه معنى مشترك وعام ، وقد استمد ذلك من كونه قد كثر استخدامه بعد أن توصل إليه أوائل الشعراء ، حتى صار إرثًا مشروعًا لهذا الشاعر أو ذاك من المتأخرين أو المعاصرين . ومن ثَمَ فإن هذا النوع مسموح للشاعر الاعتماد عليه ، لأنه يُعَدّ أحد الروافد النشطة لقوة طبعه حال صناعة الشعر .

وإذا كان كل من المشترك والمتداول من المعانى يمثل إرثًا شائعًا عامًا ، فإن إضافة الشاعر إلى تلك المعانى تشكل خصوصية هى أساس تفاضل الشعراء. يقول الجرجانى : « وقد يتفاضل متنازعو هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة فى الشىء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى إليها دون غيره » [٢] . أى أن اختصاص الشاعر بالمعنى المطروق ، يتوقف على إضافة واحد من أعمال ثلاثة ؛ إما أن يوظِّف اللفظ المستعذب وذلك بالرجوع إلى الذوق الجيد القائم على قوة الطبع التى تمكنه من التوصل إلى هذا اللفظ المتميز ، وإما أن يعيد ترتيب المعنى ترتيباً جديداً يتوافق مع ذوق المتلقى فيستحسنه ، وإما أن يؤكد المعنى المطروق بتوفيته عن طريق إحلال معنى آخر مكانه يحمل ملامحه وقسماته . والشاعر فى كل عمل من هذه

(١) السابق : ص ١٨٥ .

(٢) السابق : ص ١٨٦ .

الأعمال يستهدف بلوغ أقصى درجات الصنعة الفنية ، ذلك أنه يجتهد اجتهاداً فى تخصيص المعنى وتمييزه ، أو كما قال الجرجانى : «فيريك المشترك فى صورة المبتدع المخترع» كما قال لبيد :

وجلا السُّيولُ عن الطلول كأنها زُبُرٌ تَخُدُّ متونَها أقلامُها

فأدّى إليك المعنى الذى تداولته الشعراء ؛ قال امرؤ القيس :

لمن طلل أبصرته فشجانى كخط زَبُورٍ فى عسيب يمانِ

وقال حاتم :

أتعرف أطلالا ونُؤيا مهدما كخطك فى رقٍّ كتابًا منمنما

وقال الهذلى (أبو ذؤيب) :

عرفتُ الديار كرسم الكتا ب يَزْبِرُه الكاتبُ الحِمْيرى

وأمثال ذلك مما لا يحصى كثرة ، ولا يخفى شهرة . وبين لبيد وبينها ما تراه من الفضل ، وله عليها ما تشاهد من الزيادة والشّفّ «!»[1][2] .

ويتبين من النص أن اختصاص الشاعر بالمعنى المشترك ، إنما يكون فى عرضه بصورة مبتدعة مخترعة . وهذا ما دعا الجرجانى إلى ضد بيت لبيد على أبيات الشعراء الثلاثة . حقًا إن المعنى الذى قصد إليه الشعراء الأربعة مشترك عام . وهو تشبيه آثار الأطلال بآثار الأقلام على صفحات الكتب ، ولكن لبيد بن ربيعة وهو الشاعر المتأخر قد زاد المعنى ونَمّاه هكذا : فبينما شبه الثلاثة آثار الأطلال بخطٍّ القلم فى الورق ، لجأ

---

(١) الوساطة : ١٨٦ - ١٨٧ . والشّف = الفضل .وديوان امرىءالقيس ص ٨٥ . وديوان حاتم الطائى ص ٧٩ ،دار صادر بيروت ١٩٧٣ ،وشرح أشعار الهذليين ١ / ٩٨ وفى الكتاب : عرفت الديار كرقم الدواة يزبرها الكاتب الحيرى . وديوان لبيد ص ٢٤ والتبريزى : شرح المعلقات العشر : ١٢٨ .

(٢) جلا = ذهب وغادر اللسان ١ / ٤٩١ - جلا . زبر = جمع زبور وهى الكتب . اللسان ٢٠ / ٦ - زبر . متون = ظهور ؛ السابق : ٣ / ٤٣٤ - متن . شجانى= حرنى . اللسان :٢ / ٢٧٤ - شحاء. عسيب = جريدة من البخل : ٢ / ٧٧١ - عسب . تخدّ = تحفر : ١ /٧٩٦ - خدد .نؤيا = الحاجز حول الخيمة : ٣ /٥٦١ - ناى. منمنم = مرقوم موشى أو عليه أثر الكتابة : ٣ / ٧٢٤ - نمم .

إلى الزيادة والتفصيل ؛ حيث ذكر أن السيول الذاهبة عن الأطلال ، سبب فى حصول الأثر ، فعنى بذكر السبب والنتيجة الناشئة عنه بالضرورة ، على حين اكتفى الثلاثة بتناول النتيجة وآثار الأطلال خِلْواً من سبب حصولها . فضلاً عن أن لبيداً جعل للسيول إمكانية الحركة ، حيث أمدها بطاقة إرادية مكّنتها من الجلاء والرحيل بعد المكث والحلول . فالزيادة بهذا التصور هى ما قصدها الجرجانى حين فضل بيت لبيد على أبيات الشعراء الثلاثة .

ويبحث الجرجانى فى خصوصية النص الشعرى المعتمد على المطروق من جهة أخرى ، وهى التغيير والتعديل ؛ ذلك أنه يرى أن على الشاعر الحاذق أن يوجه ما أخذه توجيهاً آخر وأن يعدِّل من مسيره . يقول : «إن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس ، عدل به عن نوعه وعن وزنه ونظمه وعن رويِّة وقافيته ، فإذا مر بالغبى الغفل وجدهما أجنبيَّين متباعدين ، فإذا تأملها الفطن الذكى عرف قرابة ما بينهما والوصلة التى تجمعهما ، قال كثير :

أريد لأنسى ذكـــرها فكأنما تمثَّل لى ليلى بكلِّ سـبـيـل

وقال أبو نواس :

مَلَك تصور فى القلوب مثاله فكأنه لم يَخْلُ منه مكان

فلم يشك عالم فى أنَّ أحدهما من الآخر، وإن كان الأول لسيبًا والثانى مديحًا»[١] .

فهو يقصد أن أبا نواس فى هذا المثال تصرف فى بيت كثير من عدة نواح ، فعدل بمعناه من النسيب – وهو أن ذكرى المحبوب دائمة التردد – إلى المدح – وهو أن الممدوح دائم التردد فى القلب وفى كل مكان يحل فيه – وعدل به من جهة النظم أو البناء ، فالمفردات والجمل مختلفة ، ومن جهة الوزن ، فوزن بيت كثير المتقدِّم من بحر

(١) الوساطة : ٢٤٠ ، وديوان كثير عزة . ت الدكتور إحسان عباس – دار الثقافة بيروت . ١٩٧١ . ص ٥٢٣ ، وقد أورد المحقق هذا البيت على أنه منسوب إلى كثير .

الطويل ، ووزْن بيت أبى نواس من بحر الكامل ، كما عدل به عن الروى من (كأنما) إلى (مثاله) وعن القافية من (اللام) إلى (النون) .

وعلى الرغم من حدوث جهات هذا التصرف التعديلى ، لكن محور البيتين واحد ، وهو الحضور المستمر لكل من المحبوب والممدوح ، ذلك الحضور لا يكتشفه الذهن الغافل الشارد ، ولكن التأمّل الذهنى قادرٌ على معرفته وإدراكه . وعلى أية حال فإن هذا التعديل يدل على بذل طائفة من الجهود انصبَّت على المعنى والمبنى ، واستهدفت الوصول بالنص الشعرى إلى مرتبة الخصوصية.

ويذهب الجرجانى إلى أن هذه النوعية من التعديل والتصرّف ، يلجأ إليها الشاعر المتأخر بحكم حاجته إليها فى صناعته الشعرية ، وربما كان احتياجه إليها متَّصلاً مستمرًا ، والسبب فى ذلك أنه ما يزال « يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهرًا كالتوارد . . . وإن تجاوز ذلك قليلاً فى الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ ، ثم تسبب المحدثون فى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب والتعديل . فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه اختراعه ، وإبداع مثله . . . ومتى أنصفت علمتَ أن أهل عصرنا ثم العصر الذى بعدنا ، أقرب فيه إلى المعذرة ، وأبعد من المذمّة ، لأن من تقدمنا قد استغرق المعانى وسبق إليها وأتى على معظمها ، وإنما يحصل على بقايا ؛ إما أن تكون قد تُركت رغبة عنها واستهانة بها ، أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها ، وتعذر الوصول إليها . ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه فى تحصيل معنى يظنه غريبًا مبتعدًا ، ونظم بيت يحسبه فردًا مخترعًا ، ثم تصفح عنه الدواوين – لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغض من حسنه »[(١)].

(١) الوساطة : ص ٢١٣ – ٢١٤ .

إن الجرجانى فى هذا النص يثير حقيقة تتصل بعصور الشعر المتعاقبة ، وهى حاجة الشاعر في كل العصور إلى أن يعمل متحركًا فى نطاق شعرى سبق إليه ، وداخل إطار فني طرقه غيره من الشعراء السابقين عليه ، ولكى يصل بصناعته إلى استقامتها يستهدف خاطر الشاعر السابق وقريحته ولفظه ومعناه ، فإذا وَضُح عملُه حينئذ وضوحًا بيِّنًا ، دل هذا على قلة جهده وضعف طاقته فى صناعته ؛ لأنه عملٌ سقط فى المباشرة ، وغابت عنه الفنية المرجوة على نحو ما فعل المتنبى حيال بيت أبى تمّام.(١)

وما سافرت فى الآفاق إلاَّ ومن جدواك راحلتى وزادى

فقال المتنبى(٢) :

مُحبُّك حيثما اتجهت ركابى وضيفُك حيث كنتُ من البلاد

وقد عد الجرجانى هذا النوع من الأخذ « من أقبح ما يكون من السَّرق » ؛ لأنه يدل على نفسه باتفاق المعنى والوزن والقافية . وإذا تمكن من إخفاء عمله بتغيير الألفاظ وبالنقل والقلب وتغيير المنهج والترتيب وجبر الناقص ، وغير ذلك من الإضافات ، دل عمله على زيادة جهده ومضاعفة طاقته ، فتوصف صناعته حينئذ بالإحكام والجودة .

والشاعر فى حالتى الأخذ (المباشر والفنى) . ينطلق من جهد فكرى قصداً إلى إحكام صناعة الشعر ، وهو فى رأى الجرجانى – معذور ؛ لأن الشعراء القدامى استغرقوا المعانى ، واستنفدوها ، وما يحصل عليه ليس إلا بقايا معان تركها القدماء مختارين غير مرغمين ، لا رغبة عنها ، أو لبعد مطلبها . وعلى أية حال ، فالشاعر يستعمل تلك البقايا المتاحة له بجهد يحسب له قلّ أو كثر، قوى أو ضعف. وفى هذا نوع من الصراع الذاتى مع المعانى، هو فى واقع الأمر، عنصر من عناصر الصنعة الفنية .

(١) ديوان أبى تمام : ١/ ٣٧٤.
(٢)وديوان المتنبى : ١/ ٣٦٥ .

ويدل كتاب « المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره » لابن وكيع التّنّيسى » (– ٣٩٣ هـ) على تمكن هذه الظاهرة من تفكير النُقّاد القدامى فى نهاية القرن الرابع الهجرى ؛ إذ إنهم قد أفردوا لها « الرسائل » والكتب ونظروا فيها من وجوه عدة ، كما يدل هذا الكتاب من جهة أخرى على أن صاحبه أفاد من أقوال من سبقه فى هذا المجال ، إفادة تكاد تصل إلى حد نقل الفكرة فى تحديد بعض مواضع الأخذ والإفادة ، وإن كانت له تحديدات متميزة للبعض الآخر ، الأمر الذى يدعو إلى التركيز على ما هو متميز ، والاكتفاء بالإشارة العجلى إلى ما توافق مع التحديدات السابقة .

وقد عالج ابن وكيع هذه الظاهرة من ثلاث نواح .. الأولى : عامة لا تختص بشاعر معيَّن ، والثانية : تركز على شاعر واحد وهو المتنبى ، والثالثة : تعنى بالأخذ فى مجال البديع .

أما الناحية الأولى وهي العامة فيندرج تحتها عشرة وجوه :

الوجه الأول هو : « استيفاء اللفظ الطويل فى الموجز القليل » ؛ كقول طرفة :

أرى قبرَ نحّام بخيل بماله ... كقبر غوى فى البطالة مفسد

اختصره ابن الزبعرى فقال :

والعطيات خِسَاسٌ بيننا ... وسواءٌ قبرُ مُثْرٍ ومُقِل

« فقد شغل صدر البيت ، بمعنى ، وجاء بيت طرفة فى عجز بيت أقصر منه ، بمعنى لائح ، ولفظ واضح » [1] .

---

(١) ابن وكيع التنيسى : المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره . تحقيق : الدكتور رضوان الداية . دمشق ١٩٨٢ ص ٩ – ١٠ ، وديوان طرفة : دار صادر – بيروت ١٩٦١ ص ٣٣ . نحام : بخيل إذا قصد كثر سعاله . لسان العرب : ٣ / ٥٩٩– نجم . غوى = ضال مبذر لماله : ٢ / ١٠٣١ – غوى . خساس = جمع خسيس وهو الدنىء : ١ / ٨٣٠ .

يرى ابن وكيع فى هذا الوجه ، أن الصنعة الفنية تقتضى من الشاعر المتأخر ، أن يركز لغته فيقلل ألفاظه ويختصرها ، ذلك أن بيت طرفة طويل اللفظ واسع المعنى ، فمعناه : أن البخيل بالمال عند أداء الحق ، وحال السؤال إذا مات - فقد استوى هو ومن ينفق ماله ، ويقضى لذاته وفضله من ينفق فى حياته [١] . والمعنى كما يلاحظ متسع عرضه بألفاظ غير قصيرة ، وتراكيب مصورة فلكى يعبر عن التسوية فى موطن الموت ، بين البخيل والمُبذِّر - وظف طريقة (التقابل) التصويرى بين صورتيهما فى القبر ، على حين لجأ ابن الزبعرى إلى التسوية المباشرة متجنبًا التصوير المتقابل ، فذكر أن مصير المنفق والبخيل واحد وهو القبر . أى أنه اختصر الصياغة ، وتخلى عن المقابلة والتكرار .

الوجه الثانى هو : « نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل » . ومنه قول العباس بن الأحنف[٢] :

زعموا لى أنها باتت تحم ابتلى الله بهذا من زَعَمْ
اشتكت أكمل ما كانت كما يشتكى البدرُ إذا ما قيل تَمْ

هذا معنى لطيف أخذه ابن المعتز ، فقال :

طوى عارض الحمَّى سناه فحالا وألبسه ثوب السِّقام هُزالا
كذا البدر مختومٌ عليه إذا انتهى إلى غاية فى الحسن صار هلالا »[٣]

فهو يرى أن على الشاعر المتأخر عند الإفادة من « معنى لطيف » مصوغ بألفاظ رديئة لا تلائمه - أن يعمد إلى استبدال تلك الألفاظ ، بأخرى « رصينة » تناسب

(١) التبريزى : شرح القصائد العشر : ١١٧ .
(٢) ديوان العباس بن الأحنف - دار صادر بيروت ١٩٦٥ ص ٢٨٤
(٣) المنصف ص ١٢ ،وأمثلة أخرى ص١٢- ١٣ .

لطف المعنى وحسنه ، على نحو ما قام به ابن المعتز حيال بيتى* العباس . وبهذا العمل ينسب المعنى إلى المتأخر أكثر من نسبته إلى المتقدم .

الوجه الثالث هو : « نقل ما قبح مبناه دون معناه ، إلى ما حسن مبناه ومعناه . من ذلك قول أبى نواس [١] :

بح صـــوت المال مما ... منك يشكو ويصيحُ

ما لهذا آخذٌ فو ... ق يديه أو نصيحُ

معناه ولفظه قبيح أخذه مسلم فقال : [٢]

تظلَّم المالُ والأعداءُ من يده ... لا زال للمال والأعداء ظلاَّما »

فالمعنى عند أبى نواس أن المال ظل يستغيث بسبب إسراف الممدوح حتى بح صوته وتهدج ، ولكن مسلم بن الوليد غيَّر الصياغة عندما أخذ هذا المعنى ، حيث أحكم التعبير عنه فى بيت واحد ، وجمع بين « تظلمين كريمين » . وهما : تظلم المال وشكواه من الممدوح ، وتظلم الأعداء وشكواهم من إسرافه عليهم بالقتال ، و« دعا للممدوح بدوام ظلمه للمال والأعداء » . ولهذا كله ، ذكر ابن وكيع أن عمل مسلم « مليح جزل ، نقل من ضعيف المبنى » . مما يمكن وصفه بالخصوصية والتميّز .

الوجه الرابع هو : « عكس ما يصير بالعكس ثناء ، بعد أن كان هجاء ؛ منه قول البلاذرى :

قد يرفع المرء اللئيم حجابَه ... ضعة ودون العرف منه حجاب

معكوسه قول الشاعر :

(١) ديوان أبى نواس ص ٤٣٤ .

(٢) ديوان مسلم بن الوليد . تحقيق الدكتور سامى الدهان – دار المعارف بمصر . ص ٦٤ .

ملك أغـــرٌ مـــحـــجبُ مــعــروفُــه لا يحــجبُ»[(١)]

فالشاعر المتأخر قد حول المعنى المطروق من مجال الهجاء والتعنيف إلى مجال الثناء والمدح وذلك بعكسه ، ذلك أن بيت البلاذرى هجائى ، فمعناه أن اللئيم له من التصرفات التى تحجب المعروف والخير عن الناس ، بينما جاء البيت الثانى مدحًا أو ثناء ؛ فمعناه أن الممدوحَ ملكٌ ، أعمالُه خيِّرةٌ تفيد الناس . فتحول المعنى إلى ضده على هذا النحو ، إنما هو تدخّل فنى من الشاعر نفى عن بيته التقليد المحض ، ومن ثَمَّ وصف بالخصوصية والتميّز .

الوجه الخامس هو : «استخراج معنى من معنى احتذى عليه ، وإن فارق ما قصد به إليه ، ومنه قول أبى نواس فى الخمر :

لا ينزل الليل حيث حلّت فَـدَهر شُـرَّابهـا نهـارُ

احتذى عليه البحترى ، وفارق مقصد أبى نواس ، فجعله فى محبوب ، فقال :

غــابت دجــاهـا وأى ليـل يـدجـو علينـا وأنت بَدْرٌ»[(٢)]

ويقصد ابن وكيع أن البحترى ، قد ولد معنى جديداً ، يفارق معنى ما أراده أبو نواس ، فإذا كان بيت أبى نواس يتضمن تمجيد الخمر من جهة أن حلولها فى مجلس الشراب يمثل إشراقًا متصلاً فلا يشعر الشاربون بمضىّ الزمن — فإن البحترى قد جعل هذا المعنى فى موطن آخر وهو موطن الحب والهوى ، حيث يذكر أن المحبوبَ بدرٌ دائم الوجود فيبدد ضوؤه ظلام الليل . فاستخدام المعنى فى غرض آخر على هذا النحو ، إنما هو نوع من التصرف يميِّز النص الشعرى فضلاً عن أن الإطارَ اللفظى للمعنى الجديد . كما يلاحظ — مغايرٌ للإطار اللفظى للمعنى المتقدم .

---

(١) المنصف : ١٤ .

(١) المنصف ١٦ ، وديوان أبى نواس ص ٧٤ وديوان البحترى٢ / ١٠٥٠ .

الوجه السادس هو : « توليد كلام من كلام ، لفظهما مفترق ، ومعناهما متفق . هذا من أدلّ الأقسام على فطنة الشاعر ، لأنه جرد لفظ مَن أخذ منه . وهو فى معناه متفق معه ، من ذلك قول أبى نواس فى محبوب أعرض عنه ببعض وجهه :

يا قمراً للنصف من شهرنا … أبدى ضياء لثمان بقين

أخذه من قول قيس بن الخطيم فى قوله :

تصدت لنا كالشمس تحت غمامة … بدا حاجبٌ منها وضنَّت بحاجب»[1]

إن عمل أبى نواس فى بيته يدل على فطنة وذكاء ، لأنه حينما وقع على معنى بيت قيس بن الخطيم ، وهو : أن المحبوب قد ظهر كشمس احتجب بعضها ، وبدا منها بعضها الآخر - أخذه بتمامه ولكنه صاغه بألفاظ ولّدها من الصياغة السابقة ، فأصبح المعنى عنده : أن المحبوب بإقباله عليه ببعض وجهه ، بدا كقمر أضاء الكون لثمان ليال باقية من الشهر لا يظهر فيها القمر : فالمعنيان متفقان على هذا ، ولكن الخصوصية التى حققها أبو نواس هى أنه أتى بألفاظ متولدة من ألفاظ قيس بن الخطيم عمد إلى أن تكون قليلة موجَزَة كما يلاحظ .

الوجه الثامن هو :[2] « مساواة الآخذ المأخوذ منه فى الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام ،وإن كان أحق به لأنه ابتدع، والثانى اتبع، من ذلك قول العكوك فى فرس (رجز) :

مطَّردٌ يرتجُّ من أقطاره … كالماء جالت فيه ريحٌ فاضطرب

فذكر ارتجاجه ولم يذكر سكونه ، فأخذه ابن المعتز ، فقال (كامل) :

فكأنه موج يذوب إذا … أطلقته وإذا حَبَسْتَه جَمَدْ

---

(١) المنصف : ١٧ ، ١٨ . وديوان أبى نواس ص ٨٩ ، وديوان قيس الخطيم ت ناصر الدين الأسد . دار صادر بيروت / ١٩٦٧ ص ٧٦ .

(٢) الوجه السابع قريب من الوجه السادس ، لأنه قائم كذلك على التوليد . أنظر المنصف ص ١٧ .

« فجمع بين الصِّفَتَيْن » [١] أى أن ابن المعتز قد أضاف إلى المعنى المأخوذ صفة أخرى هى صفة السّكون إلى جانب الحركة ، التى اشتمل عليها . وهذه الإضافة وإن كانت لا تنفى حق العكوك فى امتلاك المعنى لأنه ابتدعه ، لكنها تمثل تصرفًا فى النص ينسب إلى ابن المعتز، خاصة وأنه قد أخرج بيته بألفاظ مغايرة ، وبحر شعرى مخالف .

الوجه التاسع هو : « مماثلة السارق المسروق منه فى كلامه ، بزيادة فى المعنى ما هو من تمامه » ، فمن ذلك قول أبى حية النميرى :

فألقت قناعًا دونه الشمس واتقت بأحسن موصولَين كفٍّ ومِعْصَمِ

أخذه من النابغة فى قوله :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد

فلم يزد النابغة على إخبارنا باتقائها بيدها ، وزاد عليه أبو حية بقوله : (دونه الشمس) وخبَّر عن المتقى بأحسن خبر فاستحقه » [٢] . فأبو حية قد تماثل فى إحسان العمل مع النابغة ، لأنه أورد زيادة تَمَّمت المعنى ؛ فبينما اكتفى النابغة بالإخبار عن المتجرِّدة بأنها اتقت الناظرين بيدها ، زاد أبو حية زيادة تمثَّلت فى قوله (دونه الشمس) ، وفى تفصيل الخبر وتعيينه ، وهو الاتّقاء بالكف والمِعْصَم . وهذا ما جعل المعنى يُوصَف بالتمام والاكتمال . وإتمام المعنى على هذا النحو ، إنما هو استقصاء فنى له يمنح الشاعر المتأخِّر حق الاختصاص به وامتلاكه .

الوجه العاشر هو : « رجحان السارق على المسروق منه ، بزيادة لفظه على لفظ مَنْ أخذ عنه ، من ذلك قول حسان بن ثابت :

يُغْشون حتى ما تهر كلابُهم لا يسألون عن السواد المقبل

---

(١) المنصف ص ٢٠ .

(٢) المنصف ص ١٩ ، وديوان العكوك ص ٣٣ ، وديوان النابغة ص ٩٣ ، والنصيف = الخمار .

وقال أبو نواس :

إلى بيت حـان لا تهـرُّ كـلابُه ... عليَّ ولا يخشـون طول ثوائى

ولا فرق بين المعنيين » [١] فهو هنا يبين أن الحكم بترجيح عمل الآخذ أو السارق رهنٌ بأن يأتى بزيادة لفظية يحتاجها المعنى ، على نحو ما صنع أبو نواس حيث ذكر لفظ (عليَّ) ؛ فهذا النوع من العمل ينسب النص إلى المتأخر أكثر من نسبته إلى المتقدم . [٢]

وأما الناحية الثانية : التى عالج بها ابن وكيع هذه الظاهرة ، فهى خاصة بشاعر معين هو المتنبى ، حيث تكمل وجهة نظره فى إفاداته من السابقين ، وفى تحديد معالم صنعة الشاعر عنده المتصلة بهذه الظاهرة . يقول ابن وكيع : « أول شعر قاله أبو الطيب قوله : [٣]

بأبى من وَدِدْتُه فافترقنا ... وقضى الله بعد ذاك اجتماعًا
وافترقنا حولاً فلما التقينا ... كان تسليمُه عليَّ وَدَاعًا

البيت الأول هو الفارغ الذى قلت لا ألتمس له استخراج سرقة ، والبيت الثانى هو المعنىُّ ، وهو مأخوذ من قول الحسن بن جحظلة :

ركب الأهوال فى زَوْرته ... ثم ما سلَّم حتى ودَّعَا

ولا أعرف فى بيت أبى الطيب زيادة ، يفضُل بها من سرق منه ، وهذا الجنس من مساواة الآخذ المأخوذ منه فى الكلام ، حتى لا يزيد نظام على نظام ، فالسابق أولى

---

(١) المنصف ص ٢٢ ، ديوان حسان بن ثابت ص ٣٦ ، ديوان أبي نواس ص ٦٧ .

(٢) حضر ابن وكيع فى المنصف عشرة أوجه دلل بها على الأخذ المذموم ،ويمكن تصنيفها فى أربع نقاط – أ – طائفة النقل السلبى وهى تضاد الوجوه (١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٨ ، ٩) ب – عكس الغرض ضدّ الوجه الرابع . جـ – والحذف ضد الوجه السادس . د – ترجيح المطروق ضد السابع .

(٣) ديوان المتنبى ١ / ٦٣ .

ببيته »[١] . فابن وكيع يرى أن ثمة ضرورة يجب أن تتوافر فى المطروق وهى الزيادة عليه ، حتى يفضل المتأخر المأخوذ منه فتوجب له حينئذ الخصوصية ، حتى إذا جمع إطار الموازنة بين ما قاله كل من المأخوذ منه والآخذ - حكم للأخير بالأفضلية ، على أساس إضافته وزيادته ، وعلى هذا فقول المتنبى (وافترقنا . .) أقل فنية من قول جحظلة لأن المتنبى لم يضف إلى المعنى ولم يزد فيه .

وقد أسس ابن وكيع ضرورة الزيادة أو الإضافة على فكرة أن المتقدم قد فتح الطريق وهيأه للشاعر المتأخر الذى يجب أن يطور الصنعة لا أن ينحصر فى حدود تقليدها ؛ ولذا علّق على بيت المتنبى :

ظلت بها تنطوى على كبد نضيجة فوق قلبها يَدُها

بقوله . . « مأخوذ من أبيات أنشدها محمد بن داود بن الجراح :

له من فوق وجنته يدٌ ويدٌ على كبده
يسكِّن قلبه بيدٍ ويمسح عَبْرةً بِيَدِهْ

فالشعر المأخوذ أعذب لفظًا ، وقد خبَّر عن شغل يديه ، وفسَّر فملح وأوضح ، وهذا من السرقة المذمومة ، لأنه قد زاد الأول فى المعنى فأتم به ، فلفظه أعذب فهو أرجح وأحق بما يقال »[٢] . فصنعة المتنبى فى بيته مذمومة لأنه لم يقم بتطوير ما بدأه الشاعر السابق ، فجاء شعره دون شعر ابن داود الذى فاقه وبقى متملكًا للترجيح والتميّز ، بتمام المعنى ، وعذوبة اللّفظ .

وقد قوى ابن وكيع فكرته بقوله فى المتنبى : « وقال المتنبى :

ويرى التعظُّمَ أن يرى متواضعًا ويرى التواضع أن يُرى متعظِّمًا

---

(١) المنصف ص ٨٨ .

(٢) المنصف : ص ٩٥ .

أخذه من قول أبى تمام :

تعظّمتَ عن ذاك التعظّم منهمُ وأوصاك نُبْلُ القدر ألاَّ تَنَبَّلاَ

فنفى أبو تمام عن الممدوح - التعظيم لعظم قدره ، ورفْعه نبل القدر عن التنبل ، والعظيم غير المتعظم ، والنبيل غير المتنبل ، وبيت أبى الطيب ردىء الصنعة لأنه كان ينبغى أن يقول : « يرى التعظُّم أن يتواضع ، والضِّعة أن يتعظَّم » ، فأما أن يوقع التعظّم المذموم موقع التعظّم المحمود - والتواضع المحمود مكان الضِّعة المذمومة ، فقد أساء الصنعة وترك مراعاة النقد فى شعره وأبو تمام أولى بما قال »[1] . أى أن المتنبى - هنا - لم يجوّد صنعته فيحسن استعمال ما طرقه أبو تمام وبرع فى التعبير عنه ؛ ذلك أنه قد خالف ما يتوقع منه ، فعكس المراد ، وغيّر فى الصياغة تغييراً غير فنى ، حيث جعل التعظُّم المذموم موضع التعظُّم المحمود ، كما أنه أوقع التواضع المحمود مكان الضِّعة المذمومة . وفى ذلك كله إساءة إلى الصنعة لا تحقق - بالطبع - تميّزاً ولا خصوصية ، ومن ثَمَ فقد فاقه أبو تمام - هنا - والمفروض أن يحقق المتأخر تقدّماً على السابق الذى فتح الطريق وهيَّأه .

الناحية الثالثة هى : الأخذ فى مجال البديع : فقد التمس ابن وكيع جهد الشاعر المتأخر لتجويد صنعته الشعرية حال إفادته من فنين بديعيين هما : (الإغراق أو الغلو ، والإفراط) .

أما الأول وهو الإغراق أو الغلو فيراد به « المبالغة فى مجىء الشاعر بما يدخل فى المعدوم ويخرج عن الموجود ... فمن ذلك قول الأفوه :

وترى الطير على آثارنا رأى عين ، ثقة أن ستُمَار

أخذه النابغة فقال :

(١) المنصف : ص ١٢٦ .

إذا ما غزوا بالجيش حلَّق فوقهم عصائب طير تهتدى بعصائبِ
جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالبِ
لهن عليهم عادة قد عرفنها إذا وضعوا الخطىَّ فوق الكواثبِ

واستجاد قوله بعض المحدثين من المؤلفين فقال : من أين للأفوه مثل ابتداء النابغة . . وليس الأمر عندى كذلك ، لأن الأفوه سبق واقتصر وشرح مراده فى بيت ، وأطال النابغة وأتى بإرادته في أبيات . وهذا حيفٌ من قائله أو ضعف فى النقد ، ونقد الشعر صنعه ، وما أكثر ما تغيب محاسنه عن كثير من العلماء ، وتستخرجه قرائح العقلاء . وقد اتبع هذا من المتأخرين – مسلم فقال :

قد عود الطير عادات وثقن بها فهن يتبعنه فى كل مر تَحَلِ

وقال أبو نواس :

تتأيَّا الطير غدوتَهُ ثقة بالشِّبع من جَزَرِه

وزعم عمرو الوراق قال : قلت له : ما تركت للنابغة شيئاً ، فقال : اسكت ، فإن كان قد سبق ، فما أسأت الاتباع . . . والمعنى (هو) المعنى بعينه ، والسبب الذى ما أساء فيه الاتباع هو اختصار ما أطاله النابغة ، وما فى قوله (حلَّق) ، دلالة على سبب التحليق ، والطير اسم للجنس بعامة ، وعصائب بعد عصائب منها ، فارغ »[١] .

إن ابن وكيع فى هذا النص يرى أن الصنعة الشعرية فى هذا المجال يجب أن تقدم بمستوى فنى يفوق المأخوذ ، فالأفوه والنابغة اشتركا فى مبدأ فنى واحد ، وهو الغلو والمبالغة حيث أتيا « بما يدخل فى المعدوم ، ويخرج عن الموجود » . ولكن ثمة فارقًا

(١) المنصف : ٧٨ – ٧٩ . وديوان : النابغة ص ٥٠ ، وديوان الأفوه ص ٩٤ وديوان مسلم ص ١٢ . وديوان أبى نواس ص ٤٣١ . ستمار :: ستاخذ أنصبتها . جوانح : مسرعات . لسان العرب : ١ / ٥١٢ . الخطى : الرماح . لسان العرب : ١ / ٨٥٩ . الكواثب . الرمال : ٣ / ٢٢٢ – .

بين كل عمل منهما . إذ إن الأفوه قد سبق إلى معنى وظف له لغة مقتصرة مختصرة وافية بالمراد في بيت واحد ، على حين « أطال النابغة وعبّر عن هذا المعنى فى أبيات » . وكان عليه لتأخره أن يعرضه بمستوى أجود وأحسن أو بمساواة مع تمييز . ولذلك فإن التطويل والإطناب والتفصيل لمعنى هو فى الأصل مختصر غير مقبول ، لأنه ضعف فى صياغة الشعر . وقد تنبه مسلم بن الوليد وأبو نواس إلى ذلك عندما أفادا من أبيات النابغة ، فأورد كل منهما معناها فى بيت واحد كما تبين . وعبّر أبو نواس صراحة عن هذا التنبيه بقوله فى النابغة : «إن كان قد سبق فما أسأت الاتباع» . أى أن سبب حسن إفادته هو «اختصار ما أطاله النابغة» . وهذا عمل وتصرف فى النص الشعرى يُحسب له وينسب إليه .

وأما الفن البديعى الثانى وهو (الإفراط) فيقول فيه « ومن الإفراط ، قول مهلهل :

فلولا الريح أسمع من بحجر ... صليل البيض تقرع بالذكور

وبين حجر والوقعة مسافة بعيدة . وقال سلمة بن عمرو :

فلو أنها تجرى على الأرض أدركت ... ولكنما يطلبن تمثال طائر

وقول امرئ القيس ، أحسن من هذا ، عند من يستحسن الاقتصاد وقلّة الإحالة ، وذلك قوله :

كأن غلامى إذ علا حال متْنه ... على ظهر طيْرٍ فى السماء محلِّقِ

فقوله : (كأنَ غلامى) اقتصاد فى القول .. وإنما أعذر سارق هذه الألفاظ المتداولة والمعانى المتناولَة ، إذا زاد فى معناها أو تملَّح فى ألفاظها ، كقول ابن المعتز فى صفة القَدِّ :

يا غصنا إن هزّه مشْيُه ... خشيت أن يسقط رمأنُه

هذه الخشية من سقوط رمان الغصن ، وجمعه في البيت الثَّدْىَ والقَدَّ من أملح الكلام » .[١]

فابن وكيع لا يرى مانعًا من الإفادة من الإفراط المطروق ، ولكنه يضع لها شرطًا وهو « الاقتصاد اللغوى » ومن أجل ذلك ، كان قول امرىء القيس (كأن غلامى . .) أحسن من قول سلمة : (فلو أنها) وقول مهلهل : (فلولا الريح . .) عند من يستحسن الاقتصاد وقلة الإحالة . وفى هذا الموضع ، أى موضع الإفراط فى القول والمبالغة فيه ، يعذر ابن وكيع الشاعر المتأخر فى أخذ المعنى إذا زاد فيه ، وفى أخذ اللفظ لو تملَّح فيه وحسَّنه ، على نحو ما صنع ابن المعتز فى بيته .

وقد بين أبو هلال العسكرى (-٣٩٥ هـ) مدى جهد الشاعر وهو المتأخر فى مجال هذه الظاهرة عند بناء نصه الشعرى ، وذلك فى مبحثين هما (حسن الأخذ) و(قبح الأخذ) ؛ أما الأول : « حسن الأخذ » . وقد بدأه بقوله : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ، ممن تقدمهم ، والصب على قوالب من سبقهم »[٢] . قاصداً بهذا القول أنَّ الصناعة الكلامية ، شعراً كانت أو نثراً ، لا تعاب بالأخذ أو الإفادة من السابقين ، لأن المطروق من المعانى والألفاظ ، أساس تكوين ثروة الشاعر أو الكاتب اللغوية ، ولذلك لزم تتبع المعانى السابقة واستعمال قوالبها وأُطرها ، بغرض الإفادة منها فى تنمية الصنعة وتطويرها .

ولكن أبا هلال لا يقف بالشاعر عند حدود الإفادة فقط ؛ إذ يرى – مثل النقاد السابقين – أن اختصاصه بالمطروق عائد إلى « الإضافة » إليه ، فعلى الشعراء إذا أخذوا

---

(١) المنصف : ص ٨١ – ٨٦ . وديوان امرىء القيس ص ١٧٣ ، وديوان ابن المعتز : ١ / ٣٥٤ . وديوان المهلهل ص ٤٨ وبيته فى المفضليات ص ٣٧ « . . . ولكنها تهفو بتمثال طائر » .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين . .ت على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . دار إحياء الكتب العربية . مصر . ط (١) ٥٢ : ١٩٦

المعانى المطروقة « أن يكسوها ألفاظًا من عندهم ، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم ، ويوردوها فى غير حِلْيتها الأولى ، ويزيدون فى حسن تأليفها ، وجوده تركيبها ، وكمال حِلْيتها ومعرضها » (١) . فثمة شروط لأخذ المعانى يجب على الشعراء – أو النثراء – التقيُّد بها ، لتحقيق الاختصاص بها ، والشرعية فى امتلاكها ، وهى تقديم المعنى بلفظ متميِّز ، وتأليف حسن ، وتركيب جيِّد ، وتوظيف عدد من الفنون البديعية عند الصياغة ، وإذا فعلوا ذلك « فهم أحق بها ممن سبق إليها » (٢) .

ويدعم هذا الحكم بالاختصاص ، شيوع الكلام وخروجه عن دائرة الخصوصية بمجرد النطق به ؛ لأن الشأن فى الكيفية أو الأداء الخاص الذى يؤديه هذا الكلام أو ذاك : إذ يعطى المتأخر للمأخوذ قيمة جديدة متميزة . ولذلك قال أبو هلال : « ولولا أن القائل يؤدى ما سمع ، لما كان فى طاقته أنْ يقول ، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين . وقال أمير المؤمنين علىّ بن أبى طالب (ر) : لولا أن الكلام ، يعاد لنفد ، وقال بعضهم : « كل شيء ثَنَيَتْه قصر ، إلا الكلام ، إذا ثَنَيَتْه طال » ، على أن المعانى مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى ، وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها ، وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يسلم به ، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر وهذا أمر عرفته من نفسى ؛ فلست أمترى فيه ، وذلك أنى عملت شيئًا فى صفة النساء (سفرن بدوراً وانتقبن أهلة) وظننت أنى سبقتُ إلى جَمْع هذين – التشبيهين فى نصف بيت ، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين ، فكثر تعجبى ، وعزمت على ألاَّ أحكم على المتأخر بالسَّرق من المتقدم حكمًا حتمًا ». (٣)

---

(١) كتاب الصناعتين : ١٩٦ .

(٢) الصناعتين : ١٩٦ .

(٣) كتاب الصناعتين ١٩٦ – ١٩٧ ،ويقصد بالعقلاء = الناس .

ويهدف أبو هلال فى هذا النص إلى بيان كيفية أداء القائل للمعنى المطروق فيما يمتلكه، خاصة إذا سلم أن « المعانى مشتركة بين العقلاء » . وهذه حقيقة يدعمها وقوع المعنى الجيّد، لكل متكلم سواء أكان بليغًا أم سوقيًا، أم نبطيًا، أم زنجيًا . وإذا كان الأمر كذلك، فلابد من التقيّد بقاعدة حدَّدَها أبو هلال بالنهج الخاص أو الطريقة المتميزة فى احتواء هذا المعنى الشائع المقدور عليه غالبًا « بالألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها » .

وقد قادته هذه القاعدة إلى نفى تهمة السرقة عن الشاعر المتأخر المُستعمِل للمعنى المطروق ، فكما وقع هذا المعنى للأول وقع للآخر ، ولكنه فى المقابل يدعو إلى صوغه صياغة متميزة ، وحتى لا توجه إليه أصابع الاتهام ، يقول : « وسمعت ما قيل: إن من أخذ معنى بلفظه ، كان له سارقًا ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخًا ، ومن أخذه فكساه لفظًا من عنده أجود من لفظه ، كان هو أولى به ممن تقدمه » [١] فنجاح الشاعر فى ذلك يمنحه الحق فى تملكه والاختصاص به .

ويضيف أبو هلال إلى ضرورة الصياغة المتميزة ، عنصرًا آخر وهو « الحذق » أو المهارة فى إخفاء المعنى المأخوذ ، يقول : « والحاذق يخفى دبيبه إلى المعنى ، يأخذه فى سترة فيحكم له بالسبق إليه أكثرُ من يمرّ به » [٢] ، فقوة هذا العنصر تتمثل فى الإخفاء الذى يعنى فى نظره عملية التغيير أو التبديل ، أى جعل المعنى النثرى فى قالب الشعر، والمعنى الشعرى فى قالب النثر ، وتقليب الصفات فى الأغراض المختلفة . يقول: « وأحد أسباب إخفاء السرق ، أن يأخذ معنى من نظم فيُورده فى نثر . أو ينقل المعنى المستعمل فى صفة خمر فيجعله فى مديح . أو فى مديح فينقله إلى وصف ، إلا أنه لا يكمل لهذا ، إلا المبرِّز والكامل المقدَّم . فممن أخفى دبيبه إلى المعنى وستره غاية الستر ، أبو نواس فى قوله :

(١) السابق ص ١٩٨ .

(٢) السابق ص ١٩٨ .

أعطتك رَيْحانَها العُقارُ   وحان من ليلك انسِفَار

إن كان قد أخذه من الأعشى ، على ما حكوا – فقد أخفاه غاية الإخفاء . قال الأعشى :

وسبيئة مما تعتّق بابلٌ   كدم الذبيح سَلَبْتُها جِريَالها

سئل الأعشى عن : (سَلَبْتُها جِريَالها) ، فقال : شربتها حمراء ، وبُلْتُها صفراء ، فبقى حُسْنُ لونها فى بدنى . ومعنى (أعطتك رَيْحانَها العُقَارُ) أى شربتها فانتقل طيبها إليك » . [(١)]

فهو يرى أن أبا نواس قد عمل فى نطاق فكرته عن ضرورة إخفاء السعى إلى المعنى ودقّة ستره ، ذلك أنه أفاد فى بيته (أعطتك ..) من معنى بيت الأعشى (وسبيئةٍ ..) إفادة فنية ؛ فلم ينقله نقلاً حرفيًا ، بأن تصرف فأخفاه وستره ؛ فمعنى بيت الأعشى ينحصر فى وصف تحوّل لون الخمر بعد احتسائها ، على حين تركز معنى بيت أبى نواس فى وصف أثر الخمر ؛ إذ انتقل طيبها إليه ، بعد عكوفه على شربها حتى الصباح ، فبهذا الوصف حول المعنى المسلوك تحويلاً استحق به امتلاكه .

وقد تصرف أبو تمام فى حدود هذه الفكرة ، عندما نقل المطروق من جنس إلى آخر أو المعنى النثرى إلى القالب الشعرى ، وذلك حينما سمع قول على للأشعث بن قيس: إنك إن صبرت جرى عليك قضاء الله وأنت مأجور ، وإن جزعت جرى عليك أمر الله وأنت مَوْزور ، فإنك إن لم تسل احتسابا سَلَوْتَ كما تَسْلو البهائم ، فحكاه حكاية حسنة فى قوله :

---

(١) كتاب الصناعتين ص ١٩٨ . وديوان الأعشى . ص ١٥٠ .ت إبراهيم الجزينى ، دار الكتاب العربى – بيروت ١٩٦٨ ، وديوان أبى نواس : ٧٣ سبيئة : خمر لسان العرب : ٢ / ٧٧ . سبأ . جريالها = لونها . وتنظر أمثلة أخرى ص ١٩٩ من الصناعتين .

وقال عليّ في التعازى لأشعثٍ — وخاف عليه بعض تلك المآثمِ
أتصبر للبلوى رجاء وحسبة — فتؤجر ، أم تسلو سُلُوَّ البهائمِ
خُلِقْنا رجالاً للتَّجَلُّدِ والأسى — وتلك الغوانى للبكا والمآتمِ

والبيت الأخير من قول عبد الله بن الزبير لما قتل مصعب : « وإنما التسليم والسلوة لحُزَماءِ الرجال ، وإن الهلع والجزع لربّات الحجال » [١] . فقد نقل أبو تمام المعنى النثرى وصاغه بألفاظ جديدة راعى أن تستره وتخفيه ، فحق له أن ينسب إليه ويختص به . وبالمثل يقال عند نقل المعنى الشعرى بعد حلّه - إلى الإطار النثرى ، فهو - أيضًا - نقل من جنس إلى آخر ، ينهض به الناثر لإخفاء أخذه وستر إفادته . [٢]

إن هذه العملية تخضع لفعل ذهنى وحركة فكرية ، تقود الشاعر والناثر فى طريق واضحة يمشى فيها باطمئنان ودون تعثر ، لأنه يستعمل معنى مثل أمام عينيه قبل الشروع فى العمل الجديد ، « وبهذا يعرف أن - حل المنظوم ونظم المحلول ، أسهل من ابتدائهما ، لأن المعانى إذا حكت منظومًا ، أو نظمت منثوراً ، حاضرة بين يديك ، تزيد منها شيئًا فينحل أو تنقص منها فينتظم ، وإذا أردت ابتداء الكلام ، وجدت المعانى غائبة عنها فتحتاج إلى فكر يحضر كها » [٣] . فكل المعانى النثرية المستهدَفة للقالب الشعرى ، والشعرية الموظَّفة فى الشكل النثرى ، لها قوة الحضور عند الصياغة فيسهل على المستخدِم لها شاعراً كان أو ناثراً التعبير عنها ، أكثر من التعبير عن المعانى المخترعة التى لم يسبق التعرف عليها وتناولها .

وأما المبحث الثانى وهو « **قبح الأخذ** » فقد حدد أبو هلال مفهومه وملامحه بقوله :

---

(١) السابق : ص٢١٢، وديوان أبى تمام ٣ / ٢٥٩،وفى الديوان « أتصبر للبلوى عزاء »،و« حلقنا رجالاً للتصبّر » .
(٢) كتاب الصناعتين ص٢١٦ وما بعدها ، للوقوف على رأى أبى هلال فى نثر المعنى الشعرى ،لاستعماله فى القالب النثرى .
(٣) السابق : ص ٢١٦

« وقبح الأخذ أن تعمد إلى المعنى ، فتتناوله بلفظه كله أو أكثره ، أو تخرجه في معرض مستهجن ، والمعنى إنما يحسن بالكُسوة .. قيل للشعبي : « إنا إذا سمعنا الحديث منك ، نسمعه بخلاف ما نسمعه من غيرك ! » ، قال : « إني أجده عارياً فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرفاً . أي من غير أن أزيد في معناه شيئاً »[١] . فقبح الأخذ يعني استعمال المعنى المسلوك بطريقة التطابق الكلي أو التطابق الغالب ، أو يصوغه صياغة مستهجنة ، ويمكن التخلص من هذه المثالب إذا ألبس الشاعرُ ما أخذه كسوة لفظية خاصة به .

وقد قوى أبو هلال هذه الفكرة بطائفة من حالات الأخذ القبيح أو المعيب ، منها : « أن يأخذه الشاعر بلفظه ومعناه وادَّعى أخذه – أو ادُّعي له – أنه لم يأخذه ، ولكن وقع له كما وقع للأول .

كقول البعيث :

أترجو كليب أن يجيء حديثا بخير ، وقد أعيا كليباً قد يُمها

وقال الفرزدق :

أترجو ربيع أن يجيء صغارها بخير ، وقد أعيا ربيعاً كبارها

ومثل هذا كثير في أشعارهم جداً »[٢] .

فسبب هذه الصفة هو اقتصار عمل الشاعر في نَصِّه على الأخذ الكلي أو الأخذ الغالب للمعنى أو اللفظ السابق. فبيتا البعيث والفرزدق متطابقان، عدا ثلاث كلمات غيرها الفرزدق، لم تخرج بيته من دائرة التطابق الكلي « والأخذ إن كان كذلك – كان

(١) السابق : ص ٢٣٠ ، وثمة أمثلة أخرى لذلك من طرفة بن العبد وامرىء القيس ، وينظر ديوان الفرزدق ط دار صادر ١٩٦٦ ، ١/٢٧٢ .
(٢) كتاب الصناعتين ص ٢٣٢

معيبًا »[١] حتى لو « ادعى أن الآخر لم يسمع قول الأول، بل وقع لهذا كما وقع لذاك »[٢]. بسبب أن « صحة ذلك لا يعلمها إلاّ الله عز وجل، والعيب لازم للآخر »[٣].

ومنها : « أن يأخذ المعنى فيفسده أو يعوصه » أو يخرجه فى معرض قبيح وكسوة مسترذلة ، وذلك مثل قول أبى كريمة :

قفاه وجه ثم وجه الذى قفاه وجه يشبه البدرا

وإنما أخذ هذا من قول أبى نواس . [٤]

بأبى أنت من مليح بديع بذ حُسْنَ الوجوه حُسْنُ قَفَاكا

... وأخذ ابن طباطبا قول علىّ (ر) (قيمة كل امرىء ما يحسنه) . فقال :

فيا لائمى دَعْنى أُغالِ بقيمتى فقيمة كلِّ الناس ما يحُسنونه

فأخذه بلفظه ، وأخرجه بغيضًا متكلّفًا ... ومنه ما قصر فيه البحترى فى قوله . [٥]

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى مشغوفة بمواطن الكتمانِ

أخذه من قول عمرو بن معد يكرب . [٦]

والضاربين بكل أبيض مُرْهَفٍ والطاعنين مجامع الأضغانِ

« قوله : (مجامع الأضغان) أجود من قوله : (مواطن الكتمان)، لأنهم إنما يطاعنون الأعداء من أجل أضغانهم، فإذا وقع الطعن فى موضع الضغن، فذلك غاية المراد »[٧] .

---

(١) السابق ص ٢٣٠

(٢) السابق ص ٢٣٠

(٣) السابق ص ٢٣٠

(٤) ديوان أبي نواس ص ١١٣

(٥) ديوان البحترى ٤ / ١٢٠ .

(٦) ديوان عمرو بن معيدى كرب : ت مطاع الطرابيشى . دمشق ١٩٧٤ ص ١٦٢ ، وبالديوان « الضاربين بكل أبيض مخذم » .

(٧) كتاب الصناعتين ك ٢٣١ – ٢٣٤ ، وتنظر أمثلة أخرى فى هذه الصفحات .

يبين أبو هلال فى هذه النصوص وغيرها ، مواطن ضعف الصنعة الشعرية المتصلة بظاهرة الأخذ التى يجب عليه اجتنابها ، ومن هذه المواطن : إفساد المعنى المأخوذ ، على نحو ما فعل أبو كريمة حيال بيت أبى نواس فالمعنى عند أبى نواس أن (قفا الممدوح فاق حسنَ قفاه . وجٌ، وجٌ يشبه البدر . فأفسد المعنى بتكرار الوجه والقفا)[١] . ومنها : إخراج المعنى فى معرض قبيح ، كما صنع ابن طباطبا فى معنى قول علىّ ابن أبى طالب (ر) . ومنها : عدم دقة استخدام اللفظ الملائم ؛ فقد قصّر البحترى بذكر أن الطعن فى (مواطن الكتمان) ؛ لأن(مجامع الأضغان) الواردة فى بيت عمرو بن معد يكرب أكثر دقة ؛ إذ « الأبطال إنما يطاعنون الأعداء من أجل أضغانهم ، فإذا وقع الطعن فى موضع الضغن وهو القلب كان غير المراد . وقد يعمد الآخذ إلى إعواص المعنى أو تعقيده وتغميضه ؛ فالبحترى فى قوله[٢] :

من غـادة مَنَعَتْ وتمنع نَيْلَها ... فلَوَ انَّها بذلت لنا لم تَبْذُل

أخذه من قول عبد الصمد بن المعذّل[٣] .

ظبىٌ كـأن بخـصـره ... من دقـة ظمـأ وَجُـوعَـا
ومـن البـليّـة أنّـنى ... عُلقتُ ممنوعـاً مَنُوعَـا

وقوله أبين مع شدة الاختصار ، وبيت البحترى كالعويص ، لا يقام إعرابه إلاّ بعد نظر طويل »[٤] .

---

(١) يرى أبو هلال أن أبا نواس قد أخذ هذا المعنى « قفاه وجه » من وصف النابغة النعمان مقارناً إياه بابن حفنة « ولقذالك أحسنُ من وجهه » ، والنابغة أحذق ؛ لأنه ذكر القذال بدل القفا ،ولا يستحسن أن يُخاطب الرجلُ فيقال له : قفاك حاله كذا وكذا . كتاب الصناعتين : ٢٣١ -٢٣٢ .

(٢) ديوان البحترى : ١٧٤٢/٣ .

(٣) ديوان عبيد الصمد بن المعذل ت : زهير غازى زاهد - مطبعة النعمان - العراق ١٩٧٠ . والبيت التالى فى الديوان « انى علقت لشقوتى يا قوم ممنوعا مترعاً » .

(٤) كتاب الصناعتين : ص ٢٣٢ .

ويدل القسم الخاص بالسرقة فى رسالة التوابع والزوابع ، على أن صاحبها ابن شهيد الأندلسى (– ٤٢٦ هـ) قد أفاد من مبحثى أبى هلال فى الأخذ إفادة واسعة ، كما يدل على أنه عالج هذه الظاهرة كالسابقين ، على أنها عنصر فنى من عناصر بناء النص الشعرى . قال فى الفصل الثالث من هذه الرسالة المتخيَّلة : « وحضرت أنا أيضًا وزهير، مجلسًا من مجالس الجنّ ، فَتَذَاكَرْنَا ما تعاورته الشعراء من المعانى ، ومن زاد فأحسن الأخذ ، ومن قصَّر . فأنشد قولَ الأفوه بعضُ من حضر :

وترى الطير على آثارنا   رأى عين ثقة ان ستمار

وأنشد آخر قول النابغة :

إذا ما غزوا بالجيش حلّق فوقهم   عصائب طير تهتدى بعصائب

تراهن خلف القوم نزراً عيونها   جلوس الشيوخ فى ثياب المرانب

جوانح قد أيقن أن قبيله   إذا ما التقى الجمعان أول غالب

وأنشد آخر قول أبى نواس :

تتأيا الطير غدوته   ثقة بالشبع من جزره

وأنشد آخر قول صريح الغوانى :

قد عود الطير عادات وثقن بها   فهن يتبعنه فى كل مرتحل

وأنشد آخر قول أبى تمام :

وقد ظللت عقبان أعلامه ضحى   بعقبان طير فى الدماء نواهل

أقامت مع الرايات حتى كأنها   من الجيش إلا أنها لم تقاتل

فقال شمردل السحابى : كلهم قصر عن النابغة ، لأنه زاد فى المعنى ، ودل على أن الطير إنما أكلت أعداء الممدوح ، وكَلاَمُهُم مشترك ، يحتمل أن يكون ضد ما نواه الشاعر . وإن كان أبو تمام قد زاد فى المعنى ، وإنما المحسن المتخلص – المتنبى ، حيث يقول :

له عسكرا خيل وطير إذا رمى بها عسكراً لم تبق إلاّ جماجمه

وكان بالحضرة فتى حسن البزة ، فاحتد لقول شمردل ، فقال : الأمر على ما ذكرت يا شمردل ، ولكن ما تسأل الطير إذا شبعت أى القبيلين الغالب ؟ ، وأما الطير الآخر ، فلا أدرى لأى معنى عافت الطير الجماجم دون عظام السوق والأذرع والفقارات والعصاعص ؟ ، ولكن الذى خلص المعنى كله ، وزاد فيه وأحسن التركيب ، ودل بلفظة واحدة على ما دل عليه شعر النابغة وبيت المتنبى من أن القتلى التى أكلتها الطير – أعداء الممدوح – (هو) فاتكُ الصقعب فى قوله :

وتدرى سباع الطير أن كماته إذا لقيت صيد الكماة سباعُ

لهن لعاب فى الهواء وهزة إذا جد بين الدارعين قراعُ

تطير جياعًا فوقه وتردها ظباه إلى الأوكار وهى شباعُ

تملك بالإحسان ربقةَ رقِّها فهن رقيق يشترى ويُباعُ

وألحم من أفراخها فهّى طوْعُه لدى كلِّ حرب والملوك تُطَاعُ

تماصع جَرْجاها فيجهزُ نقرُها عليهم وللطير العتاق مُصَاعُ»[1]

ويتبين من النص أنه يعرض لصنعة الشعر – هنا – من زاوية الحثّ على تجويد المأخوذ عن طريق الزيادة عليه والإضافة إليه، وتجنب الضّعف أو التقصير أثناء العمل. ويتمثل التجويد فيما صنعه النابغة ببيت الأفوه ؛ فمعناه أن الطيور متأهبة تماماً

(١) ابن شهيد ، رسالة التوابع والزوابع ١٣٢ – ١٣٤ . ت بطرس البستانى . بيروت ١٩٦٧ ، وديوان أبى تمام : ٣ / ٨٢ . حزره = قطع لحوم القتلى . لسان العرب : ١ / ٤٥٣ – حزر . خزر = ضيق العيون وصعرها السابق : ١ / ٨٢٣ . حرر . الدارع . ذو درع . تماصع – تقتل : ٣ / ٤٩٤ – مصع . عقبان : سباع الطير : ٢ / ٣٤ عقب . ربقة : الحلقة حول عنق الحيوان : ١ / ١١١٤ . ربق . مصاع = مقاتلة مجالدة : ٣ / ٤٩٤ – مصنع . قراع = الضرب بالسيوف : ٢ / ٦٤ – فرع . وتنظر رسالة ابن شهيد فى : الرخيرة فى محاسن أهل الجزيرة لابن بسام .

لنيل نصيبها من جثث القتلى التى تملأ ميدان المعركة . ولكن النابغة عمد إلى تنمية المعنى ووسَّع من دائرته ، بأن عيَّن القتلى الذى أكلتهم الطير ، بأنهم أعداء الممدوح ، كما عمد إلى التصرير والتمثيل فرسم صورة الجيش الغازى تحلق فوقه جماعات الطير الجارحة ، تترقب النتيجة الحتمية للقتال وهى قتل الأعداء لتنقض عليهم .

ومعنى هذا أن ابن شهيد يريد من الشاعر المتأخر عمل أمرين فى النص ؛ الزيادة فى المعنى بغرض إكماله واستيفائه ، وتوظيف الصورة « الدرامية المؤثرة » ، وأورد الأبيات التى تضمنت ذلك : كبيت أبى نواس (تتأيا الطير ..) أى تقصد الطير أعداءَ الممدوح إلى ميدان القتال واثقة من التهام القتلى ، وبيت صريع الغوانى (قد عود الطير ..) الذى يفيد أن الممدوح قد عود الطير عادات أكيدة ، هى أكل قتلى كل معركة يخوضها ، وبيتىْ أبى تمام (وقد ظللت عقبان ..) و(أقامت مع الرايات ..) اللذين يشيران إلى أن الطير قد علت رايات الجيش تتأهب للقتل ، فهى معدودة من عناصره الفعالة وإن لم تقاتل .

ولكن يلاحظ أن هؤلاء الشعراء « كلهم قصر عن النابغة : لأنه زاد فى المعنى ودل على أن الطير إنما أكلت أعداء الممدوح ، وكلامهم مشترك يحتمل أن يكون ضد ما نواه الشاعر » . ويقصد ابن شهيد أن تقصيرهم راجع إلى ضيق المعنى المتناول عند كل منهم، فجميعهم دار حول معنى مشترك وهو : أن أجساد القتلى قد سقطت فريسة لطير متشوق لأكلها ، وإن اختلفت صياغة أبياتهم ، فلم يضف أحد إلى المعنى، فكان هذا الضيق (وإن كان أبو تمام قد زاد فى المعنى) كما يذكر ابن شهيد ، ولعل هذه الزيادة – التى لم يعينها ابن شهيد – عائدة إلى التصوير المقارب لتصوير النابغة، لأن أبا تمام لم يذكر فى بيته ما يدل على أن الطير قد أكلت الأعداء .

وقد قصد ابن شهيد بقوله : «إنما المحسن المخلص – المتنبى حيث يقول : (له عسكرا خيل وطير . .» – أنه قد أحسن الأخذ من النابغة أكثر من الشعراء السابقين، إذ المعنى عنده أن الممدوح له جيشان أو عسكران : خيل بفرسان وطير بمناقير ، فإذا خاض بهما الحرب ، أدى كلٌّ مهمته : الخيل بفرسانها تعمل القتل ، والطير بمناقيرها تأكل الجثث فلا تبقى سوى الجماجم .

إن المعنى بهذا التصوير يعرض عملين قام بهما المتنبى : «الزيادة فى المعنى» : فقد أظهر أن الطير قد أكلت أعداء الممدوح كما هو متوقع منها ، و«الاعتماد على التصوير الدرامى المؤثر» ، فثمة صورة للخيل تحمل الفرسان قصداً للقتل ، وثمة صورة للطير المتأهّب دفع به الممدوح إلى ساحة القتال ، وهذان العملان يقربان بيت المتنبى من أبيات النابغة .

وقد حرص ابن شهيد على الوفاء بهذا الموضع فذكر أن الذى خلص هذا المعنى كله ، وزاد فيه وأحسن التركيب ، ودل بلفظة واحدة ، على ما دل عليه شعرُ النابغة وبيت المتنبى (من أن القتلى – التى أكلها الطير – أعداء الممدوح) – «هو» فاتك بن الصقعب فى قوله ... الأبيات . .

ويريد ابن شهيد بذلك أن هذا الشاعر أكثر جودة فى عمله من الشعراء السابقين جميعًا ، حيث وظف للمعنى المسلوك عنصر الزيادة والتوفية ، وعنصر حسن التركيب للألفاظ المستعملة . ووضح العنصر الأول فى تحقيق صورة حركة الطير ؛ فهى ملازمة لجيش الممدوح الشجاع ، متأهبة طائعة ، تعرف مهمتها ، ولذا فلعابُها حاضر ، وتحلق فوق الجيش المنتصر لتنال من جرحى العدو وقتلاه ، وهى مقاتلة أيضًا إذ تُجهز على الجرحى بمناقيرها . وأما عن العنصر الثانى وهو حسن التركيب للألفاظ المفردة ، فقد بيّن ابن شهيد أن الشاعر قد أحسن ذلك حيث تدل

(تدرى سباع الطير) على أنَّ جبش الممدوح شجاع ، و(لهن لعاب فى الهواء وهزة) تفيد التأهب والاستعداد ، و(تطير جياعًا فوقه) تشير إلى فاعلية دورها أكثر من كونها شباعًا مكتفية و(تملك بالإحسان ربقة رقها) تدل على أنها رهن إشارته ... و(تماصع جرحاها فيجهز نقرها عليهم) يوضح بأسها وشراستها أثناء المعركة . فكلٌّ من الزيادة الممثلة فى تحقيق الصورة ، وحسن التركيب ، قد بيّن غرض الشاعر النهائى وهو أن القتلى التى أكلتها الطير – أعداء الممدوح . وهو ما يتفق مع غرض النابغة فى أبياته .

وقد قوّى ابن شهيد فكرته عن ضرورة الزيادة فى النص الشعرى ، بما يمكن تسميته « فنية الزيادة » فذكر أنه سأل زهيراً على سبيل التخيل . « أىّ معنى سبقك إلى الإحسان فيه غيرك فوجدتَه حين رمتَه صعبًا عليك ، إلاّ أنك نفذت فيه ؟ قال : معنى قول الكندى « امرىء القيس » » :

سموت إليها بعدما نام أهلُها ... سموَّ حَباب الماءِ حالاً على حالِ

قلت : أعزك الله ، هو من العقم ، ألا ترى عمر بن أبى ربيعة ، وهو من أطبع الناس ، حين رام الدنو منه ، والإلمام به ، كيف افتضح فى قوله :

ونفَّضتُ عنى النوم أقبلت مشية الـ ... حُباب ، وركْنى خيفةَ القوم أزْوَرُ

قال : صدقت إنه أساء قسمة البيت ، وأراد أن يلطف التوصل ، فجاء مقبلاً بركن كركنه أزور » .[1]

---

(١) رسالة التوابع والزوابع ص١٣٥ . وديوان امرىء القيس ص ٣١ ،وديوان عمر بن أبى ربيعة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ . ص ٦٥ . حباب الماء = فقاعات الماءأو القليل ١ /٥٤٦ – حسب لسان العرب . حباب حية ١ /٥٤٧ – حبيب أرور = أميل وأبعد . ١ /٦٣ أزور لسان العرب وبيت عمر بن أبى ربيعة فى ديوانه « وخُفض عنى الصوت أقبلت مشية الحُباب ... وشخصى حشية القوم أرور » .

فهو يقصد أن عمر بن أبى ربيعة عندما وقع على معنى بيت امرىء القيس وهو أنه نهض وصعد إلى محبوبته زائراً بعد نوم أهلها ، كما تنهض صاعدة فقاعاتُ الماء – لم يفد منه إفادة فنية ، حيث لم يخفه بالزيادة أو الإضافة ، وبدلاً من ذلك «أساء قسمة البيت» بذكره أنه نفض النوم عنه «ونفضت عنى النوم» . ثم أقبل بمشية الحية متلصصًا «أقبلت مشية الحباب» ، وهو يميل عن المكان خوف الناس «وركنى خيفة القوم أزور» ، فمقتضى القسمة أن يقول : نفضت عنى النوم ، وسعيت إليها متلصصًا خائفًا من القوم . أى يعبّر عن مراده بحركتين متتابعتين مترابطتين ، وهما : النهوض والسعى . ولكنه لم يفعل ، إذ عرض الحركة الأولى . وهى النهوض (ونفضت عنى لنوم» ، بينما جاءت الثانية متراجعة كأنها مقطوعة عن الأولى بسبب تردده البطيء «أقبلت مشية الحباب» . على حين صاغ امرؤ القيس معناه فى حركة واحدة متصلة هى النهوض الدافع إلى لقاء حتمى . ويعنى هذا أن عمر بن أبى ربيعة، كان أقل تجويداً للمعنى .

وقد دفع هذا الفهم ابن شهيد إلى تحديد قيمة الزيادة أو الإضافة إلى المعنى – فقيمتها فى أن يبدع الشاعر المتأخر فى إبراز المعنى المسلوك ، وأن يتفنن فى إظهاره، يقول فى ذلك :

«مررت بشيخ يعلم بُنيًّا له صناعةَ الشعر ، وهو يقول له : (إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك ، فأحسن تركيبه وأرقَّ حاشيته ، فاضرب عنه جملة ، وإن لم يكن بُدٌّ ، ففى غير العروض التى تقدم إليها ذلك المحسنُ لتنشط طبيعتك ، وتقوى مُنّتُك» [١] أى أنه يحفز الشاعر إذا أراد الإفادة من شعر حسن التركيب ، دقيق الصنعة أن يتجنب النظر فى هاتين القيمتين ، حتى لا يشغل بهذا ، ومن ثم تتاح له

---

(١) رسالة التوابع والزوابع : ص ١٣٥ والمنة : القوة .

فرصة الإبداع والاختراع ، وإذا اضطر إلى الإفادة منها ، لجأ إلى تغيير العروض التى قدم بها هذا المعنى ، فحينئذ تنشط طبيعة الشاعر فيبدع فى المعنى ومن ثَمَّ يكون متميزاً فيختص به ويمتلكه .

وهذه الدعوة إلى الإبداع فى المعنى المسلوك بغرض الاختصاص به ، توافقت مع فكرة أبى سعيد محمد أحمد العميدى (– ٤٣٣ هـ) التى بدأ بها نظراته فى صنعة النص المتصل بالأخذ والإفادة ، فذكر أنه سمع لديك الجن – قصيدة أولها :

طَلَلٌ توهّمَه فصاح مُسلِّمًا ... أضنى به أم ضنَّ أن يتكلما

دِعْصٌ يقلّ قضيب بانٍ فوقه ... شمس النهار تُقِلُّ ليلاً مُظلمًا

وأن المتنبى قال :

كُفِّى ، أرانى وَيْك لومك ألْوَمَا ... هَمٌّ أقام على فؤاد أنْجما

غُضْن على نقوى فلاة ثابت ... شمس النهار تُقل ليلاً مظلمًا

وقال « مثل هذا البيت تسميه أصحابه (التوارد) ، ويسمّيه خصمهم « النسخ والتعمّد » ، وأنا أعرف أنه تعب فى نظم هذا البيت ، فله فضيلة (التعب) » [١] .

العميدى فى هذا النص يدعو إلى أن يبذل المتأخر جهده فى نظم المطروق ، لتكون له الخصوصية المرجوة ، وحصر هذا الجهد فى الزيادة الفنية على نحو ما أتى بها المتنبى فى بيته حال إفادته من بيت ديك الجن . لقد انحصر اتفاق الشاعرين فى جزء من الصنعة الشعرية ، وهو الشطر الثانى من البيت الثانى عند كليهما ، ولكن

---

(١) العميدى : الإبانة عن سرقات المتنبى ٢٥ – ٢٦ . ت إبراهيم دسوقى البساطى ط (٢) دار المعارف بمصر ، وديوان ديك الجن ت الدكتور أحمد مطلوب وعبد الله الجبورى – دار الثقافة بيروت ص ١٨٩ ، وديوان المتنبى ١ / ٤١٦ . دعص = أرض سهلة فيها رملة تحمى عليها الشمس ١ / ٩٨٨٣ . نقوى = نبات صحراوى ٣ / ٧١١ .

المتنبى - زاد فى المعنى زيادة ملحوظة ، فإذا كان ديك الجن قد تناول حركة نفسية أثارتها الأطلال ، فإن المتنبى قد عرض حالة نفسية أثارها لومٌ على استمرار الحب وتواصله ، أى أن الاحتذاء لم يكن تامًا ، والنقل لم يكن حرفيًا أو نسخًا متعمداً ولا توارد خواطر ، ومن ثَمَّ استحق المتنبى حكم العميدى بأن له «فضيلة التعب» .

ولا تقتصر الإضافةُ على المعنى فقط ؛ بل يجب أن تُلتمس فى الألفاظ أو الصياغة. ولذا يأتى العميدى ببيتين لأشجع السلمى وهما :

وعلى عدوك يا بن عم محمد ... رَصَدان، ضوء الصبح والإظلامُ

فإذا تنبَّه رُعْته وإذا غفا ... سلّت عليه سيوفَك الأحلامُ

وبيت للمتنبى أفاد منهما وهو :

يرى فى النوم رُمحك فى كُلاه ... ويخشى أن يراه فى السُّهاد

ويقول : «وإذا تأملت الأبيات ، رأيت بين كلام المتنبى ، وبين كلام السلمى بونا بعيداً ، لأن المتنبى أراد بذكر السهاد ، اليقظة المطابقة للنوم ، فأفسد المعنى ؛ لأن السهادَ انتفاءُ الكرى ليلاً ، والمستيقظ فى حاجته نهاراً لا يسمى ساهداً ، وهذا لقلّة معرفته بأصول اللغة» (١) .

ويريد العميدى بذلك أن المتنبى أفسد المعنى المأخوذ من السلمى ، لأن المعنى عند الأخير هو أن العدو يخاف الممدوح فى حال اليقظة إذا رآه ، وفى حال النوم حيث تسلّط عليه سيوف الممدوح فى الأحلام ، فصار المعنى عند المتنبى أن العدو يخاف الممدوح فى نومه ، إذ يرى كلاه مطعونة برمحه، ويخشى أن يراه فى سهره.

ورغم أن محور المعنى عند الاثنين واحد وهو الخوف الدائم ، إلا أن المتنبى قد

(١) الإبانة ص ٥١ وديوان المتنبى . رصدان = رجاءان - المفرد : رصد .. لسان العرب : ١١٧٢/١ .

أفسد المعنى بذكر السهاد فى مقابل النّوم ، والصواب أن تقابله اليقظة كما ورد فى بيت السلمى .

وعلى هذا فإن مأخذ العميدى يعنى ضرورة استخدام اللفظ على جهة التلاؤم والدقة ، حتى لا يتهم المتأخر بضآلة الثروة اللغوية أو بقلة معرفته بأصول اللغة . ويرى العميدى أن هذه الضرورة تفرض على الشاعر أن يعرض المعنى المطروق فى جلاء ووضوح . وذلك بطرح الألفاظ الغامضة التى قد تغرى الشاعر فيأتى بها على أساس التباين والمخالفة . ويسوق العميدى أمثلة على ذلك ؛ منها قول العونى :

أبكى وفاءَكما وعهدَكُما كَمَا يبكى المحبُّ معاهدَ الأحبابِ

فأخذ المتنبى معنى هذا البيت وهو : إننى أبكى الوفاء والعهد اللذين انتهيا بذهابكما ، كبكاء المحب الأماكن التى ضمت الأحباب . وقال :

وفاؤكما كالرَّبع أشجاه طاسمه بأن تُسعدا والدمع أشفاه ساجِمُه

فصار المعنى : ابكيا معى بدمع ساجم ، فذلك أشفى للوجد ، كما أن الربع أشجى للمحب إذا درس .

ويلاحظ أن المعنى واحد فى البيتين ، ولكن ألفاظ بيت المتنبى ليست موضّحة للمعنى . ولذا اعترض عليها العميدى بقوله : «والله لو أوقد الإنسان ألف شمعة ليستضىء بنورها إلى استنباط غوامض هذا البيت مع قلّة الفائدة لصَعُبَ عليه»[١] . أى أنه يحظر على المتأخر أن يعرض المعنى المطروق بألفاظ غامضة مثل : (أشجاه طاسمه واشفاه ساجمه) إذ هى ألفاظ لن تضىء المعنى ، خاصة إذا كانت قليلة الفائدة .

---

(١) الإبانة ص ٩٦ .وثمة أمثلة أخرى لا تخرج عن حدود ما قاله هنا ، وديوان المتنبى ٣ / ٣٢٥ .

وقد اتجه ابن رشيق (- ٤٥٦ هـ) فى كتابه « قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب » الخاص بهذه الظاهرة - إلى الشاعر المتأخر يرسم له خطة الأخذ الجيد ، ويضع أمامه عدة اعتبارات، عند بناء النص، يمكن تصنيفها فى طائفة من المعالم ..

أولاً : أسس الأخذ الجيد :

فقد رأى أن دقة الصنعة فى هذا الميدان رَهن بتوافر ثلاث نواح : الحس البلاغى، والبحث أو النظر ، والطبع أو ذوق الفطرة ، وذلك فى سياق إلقائه الضوء على أخْذ الشعراء من امرئ القيس . قال : « وأنا اقتصر من جميع الشعراء فى أكثر ما أورده على امرىء القيس ؛ لأنه المقدَّم لا محالة ... فالمميِّز الحاذق بطرق البلاغة يجد لكلامه من الفضيلة في نفسه ما لا يجده لغيره من كلام الشعراء ، والبحث والتفتيش يزيدانه جلالة ، ويوجبان له ما سواه مزيَّة ، ويشهد الطبع وذوق الفطرة لذلك شهادة واضحةً، لا تدركها شبهة إذا قصد الإنسان العدل وترك التعصّب »[1] .

إن ابن رشيق فى هذا النص يعرض للمتأخر ثلاثة أساليب ، يمكنه الاستعانة بها حتى تدق صناعته ؛ الأول الوعى بطرق البلاغة وقيمها ، ليمكنه التعرف على طبيعة فن الشاعر المتقدم تعرفًا صحيحًا ، والثانى : توظيف القدرة الذهنية بحثًا وتفتيشًا فى فنيّة المأخوذ للوقوف على أسرارها ، والثالث : توظيف طاقة الطبع أو الذوق الفطرى فى الانتصار لهذا المأخوذ أو لنقْضه .

ويزيد ابن رشيق هذه الفكرة وضوحًا بقوله : « وأول ما أبدأ به من ذلك ، ما كان من جهة الاستعارة كقوله :

وقد أغتدى والطير فى وُكناتها بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابد هَيْكَلِ

---

(١) ابن رشيق : قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب . ت الشاذلى بو يحيى . تونس ١٩٧٢م . ص ٢٠ - ٢١ .

فإنه أول من قيَّدها وسبق إلى الاستعارة البديعية، فاتبعه بعض الناس ، فقال بعضهم :

بمقلَّص عند جهيز شدة ... قيد الأوابد فى الرِّهان جَوَاد

فزاد زيادة كانت بالنقص أشبه؛ لأن الرهان لا يقيِّد، وإن استعير لها ذلك فَبَعيدٌ، واستغرق قول ابن المعتز (كان ما يفرّ منه يطلبه) وإن كان غاية ، لكون القيد ألزم ليد المطلوب ، وهما فيه أحصل . وقال أبو الطيب وهو خاتم الفحول من المولَّدين :

يتقيّلون ظلال كل مطهَّم ... أجلِ الظليم وربْقَةِ السِّرحان

فأتى بالمعنى فى غير اللفظ ، وزاد زيادة جيدة ، وإن لم يبلغ صاحبَ الاختراع . وقد سمى الطفيل بن مالك فرسه (قرزلا) والقرزل : القيد بعينه ، وأين اللفظ من اللفظ حلاوة وخفة ؟ وسمى بعض خيل بنى تغلب قيداً ، اقتداء بامرئ القيس»[١] .

ويظهر من هذا القول أن الشاعر المتأخر وهو الأسود بن يعفر – قصد إلى زيادة فى معنى امرىء القيس ، ولكنه لم يوفّق ؛ لأن الزيادة كانت بالنقص أشبه ، لأن الرهان لا يقيّد . أى لا يتحكم فى سرعة حركته وعدوه ، وهذا يدل على أن ما يضيفه الشاعر المتأخر يجب أن يكمل المعنى ، لا أن ينتقص منه فيُسبّب فى اضطرابه وتناقضه . وقد تنبّه المتنبى إلى ذلك ، فألحق بالمعنى زيادة فنيّة سليمة فقال : (أجل الظليم وربقة السرحان) . . حيث وصف سرعة فرسه ، بأنها تفوق سرعة الظبى أو الذئب ، فأتى « بالمعنى فى غير اللفظ وزاد زيادة جيدة » .

---

(١) قراضة الذهب ص ٢١ – ٢٢ ،جهيز الشدّ : سريع العدو . الرهان : الفرس السريع . تقيّل : نام فترة الظهيرة . مطهَّم : الحس التام . ربقة : العروة من حبل يشدّ بها . وينظر ديوان امرىء القيس ص ١٩ .

ثانيـًا : عناصر تكميلية :

١ - عدم توحيد القصد أو الهدف

تناول ابن رشيق هذا العنصر وهو يفصل فى مسألة تتعلق بالأخذ ؛ فقد ذكر أن ثمة من اعترض على استحسان أبى الحسن بن القاسم اللواتى لبيتين لابن رشيق ، وقعا ضمن أربعة أبيات ترثى الأمير أبا منصور وهى :

ألم ترهُمْ كيف استقلوا به ضُحًى ... إلى كنفٍ من رحمة الله واسعِ

أمام خميس ماجَ فى البرِّ بَحْرُهُ ... يسير كمتن اللُّجَةِ المتدافِعِ

إذا ضُربت فيه الطبولُ تتابعتْ ... وبه عذَبٌ تحكى ارتعاد الأصابعِ

تجاوُبَ نَوْح بات يندُبُ شَجْوَهَ ... وأيدى ثكالى فُوجِئَتْ بالفواجِعِ

ويقول ابن رشيق : إن المعترض اتَّهم اللَّواتى بالجهل ، وادعى على البيتين « ضربًا من السرق ، ونوعًا من الأخذ » وقد ردَّ على ذلك ، فبيَّن أن المعنى المأخوذ بزعمه ، إنما هو قول عبد الكريم النهشلى ، يصف ما يحدث عند اندفاع الجدول فى الماء من تلك الرغوة والنفاخات ، قال :

قد صاغ فيه الغمام أدمعه ... دُرًّا ورواه جَدْوَلٌ غَمْرُ

يجيش فيه كأنما رعشت ... إليك منه أناملٌ عَشْرُ (١)

ويعقب على هذا بقوله : « فإن كان المعترض أراد ذكر هذا الارتعاد والارتعاش ، وذكرَ الأصابع والأنامل - فصدق . إلاَّ أن هذا لايُعَدُّ سرقة فى السرق لعلل شتى ؛

---

(١) قراضة الذهب : ١٣ . كنف = الحضن والصدر ، والمراد الجانب لسان العرب :٣/ ٣٠٣ . خميس = الجيش الجرّار الحشن : ١/ ٩٠٣ - متن = ظهر أو ما ارتفع من الشىء ٣/ ٢٤٣ اللجة = موج البحر ٣/ ٣٤٤ . شجو = الهم والحزن ٢/ ٢٧٤ - .

منها أن القصد غير واحد [١] . حيث إن ثمة بعداً (بين المقصدين على قرب ما بين اللفظين) [٢] .

ويقصد ابن رشيق بذلك أن الشاعر المتأخر لا يحظر عليه أخذ المعنى ، واستخدام بعض ما ورد فى صياغته بشرط أن يكون قصد المعنى عنده ، بعيداً عن قصد المعنى المطروق . حتى ولو كان هناك تقارب بين ألفاظ المعنيين ، ويشترط أن يتجنب أخذ البديع أو الصورة الجمالية الخاصة . ولذلك كان الاتهام الموجّه إلى النهشلى وابن رشيق – بالسرقة للفظة مثل : (الارتعاش ، والارتعاد) – عاريًا عن الصحة وفى غير موضعه يقول : « وليس لفظة الارتعاش (عند النهشلى فى البيت الثانى) من خاص البديع ، فَيُعد ذكرها سرقة ، كما عد علينا (أى على قول ابن رشيق فى البيت الثالث ارتعاد الأصابع) » [٣] .

٢ – امتلاك المعنى الشائع

ويذكر ابن رشيق أن أخذ المعنى المتداول باللّفظ وبغير اللفظ ، ليس محظوراً ، « مثل قول عبد الله بن عباس يصف فرسًا :

كأنَّ تقلُّبه فى السَّما يَدَا كاتب أويَدَا حَاسِب

يعنى الأصابع لا محالة . وقال ابن المعتز يصف الفرس بمثل ذلك :

وله أربع تريك إذا هَمْلَجَ منه أنامل الحُسَّاب

وما كثر هذه الكثرة ، وتصرف الناس فيه هذا التصرف ، لم يسم آخذه سارقًا ؛ لأن المعنى يكون قليلاً فيحصَر ، ويُدَّعى صاحبُه سارقًا مبتدعًا ؛ فإذا شاع وتداولَتْه

---

(١) قراضة الذهب : ١٤ يجيش : يتحرك .
(٢) قراضة الذهب ١٤ .
(٣) قراضة الذهب ١٤ .

الألسنُ بعضها من بعض ، تساوى فيه الشعراء ، إلاّ المُجيد ، فإن له فضله ، أو المقصِّر ، فإن عليه ترك تقصيره ، إلا أن يزيد فيه شاعر زيادة بارعة مستحسنة ، يستوجبه بها ، ويستحقه على مبتدعه ومخترعه » . (١)

ويعنى ابن رشيق بذلك ، أن استعمال المعنى الشائع حقٌّ للمتأخر ؛ لأنه ليس ملكًا لشخص معين ، وحينئذ ، فإنه يكون متساويًا مع الشعراء السابقين فى صنعته الشعرية ، ولكنه ليس له ادعاء ملكيته والاختصاص به إلا بتوافر شرط وهو « أن يزيد فيه زيادة بارعة مستحسنة » . على نحو ما صنع ابن المعتز فى معنى بيت عبد الله بن العباس ؛ فقد شاركه فى وصف سرعة الفرس التى تشبه حركة الحاسب الدائب على العمل . ولكن ابن المعتز قصداً إلى التميّز ، أورد فى بيته زيادة فنيّة عَمَّقت المعنى المطروق ، وهى ذكر الأقدام الأربعة للفرس ، وتحديد طبيعة السير ، ونوع الجرى بها .

٣ - الحضّ على ابتداع البديع النادر

ويذكر ابن رشيق أن المتحدثين من العلماء فى هذه الظاهرة ، قد أجمعوا على أن « السرقة » إنما تقع فى البديع النادر والخارج عن العادة ، وذلك فى العبارات التى هى الألفاظ ، كقول أبى عبادة البحترى يصف سيفًا :

حَمَلَتْ حمائلُه القديمةُ بقلةً   من عَهْدِ عادٍ غضَّةً لم تَذْبُلِ

فقال ابن المعتز متتبعًا وآخذًا منه :

ويهزّون كلَّ أخضر كالبَقْلَةِ   ماضٍ على القلوب رَسُوبِ (١)

---

(١) قراضة الذهب : ١٥ وأمثلة أخرى حتى ص ١٩ . وديوان ابن المعتز ص٨٣ . هملج = حسن سير الدابة . لسان العرب : ٣ / ٨٨٣١ - .

( ) قراضة الذهب ص ١٦ . وديوان البحترى : ٣ / ١٧٥ . وديوان ابن المعتز ص ٨٣ . وفيه « ماض على الفلول » .البقلة : نبات . اللسان : ١ / ٢٤٦ - . عضة = طربة : ٢ / ٩٩٤ .

فهو يريد بهذا الرأى لعلماء السرقات ، أن يحذر من أخذ البديع النادر أو المخترع الفريد مثل وصف السيف بالبقلة وهى الأرض المخضَّرة ، ذلك لأن هذا النوع من الصِّيغ صار خاصًا بصاحبه حِكْرًا عليه ، لا يحق لشاعر آخر امتلاكه ولو ذهب إلى تحريكه فى تراكيب جديدة ، والسبب أنَّ صاحبه قد وظّف لاستحضاره كل طاقته واستهدف تميزه وتفرده . وما على الشاعر المتأخر إلاّ أن يصنع مثله فيبدع ويخترع . ويقصد ابن رشيق أن يَحُثَّ المتأخر على ذلك ، لتتسع أمامه دائرة الإبداع، بدلاً من بقائها محصورة فى هذا النادر أو ذاك .

٤- تعديل التصوير باعتدال

ويقول فى الإفادة من فنون التشبيه والمطابقة والتجنيس : « ومن باب التشبيه قول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا لدى وكرها، العناب والحشف البالى

فقال بشار :

كأن مُثَار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ، ليلٌ تهاوى كواكبه

فباعد ... وإن كان الحَذْو واحدًا ، إلاّ فى المقابلة ، غير أنه أجاد ، ولا مثل الأول » .(١)

فهو يدعو الشاعر المتأخر إلى أن يباعد بين تصويره والتصوير المتقدم . كما فعل بشار بالنسبة لبيت امرئ القيس ، فقد انتهج نهجًا مخالفًا ؛ بأن جعل معنى بيته فى تصوير معالم معركة حربية ، على حين تعلق معنى بيت امرىء القيس بتصوير قلوب الطير . ولكن بشاراً لم يتصرف فى هذا التباعد ، إذ إنه احتذى أمرأ القيس

(١) قراضة الذهب . ص ٢٤ وديوان امرئ القيس ٣٨ وديوان بشار ص ٨٢ العناب = ثمر ٢/٨٩٤ الحشف = ثمر فاسد ١/٦٤٤ . النقع = الغبار ، ٣/٧٠٨ .

فى تركيب صورتيه ؛ فامرؤ القيس شبه شيئين وهما : قلوب الطير الرطبة واليابسة بشيئين وهما : العُنَّاب والحشف البالى ، وشبه بشارا أيضًا شيئين وهما : مثار النقع والسيوف بشيئين وهما : الليل والنجوم . فهذا الاحتذاء قد أظهر اتفاقهما فى النهج . ولكن الاختلاف بينهما فى المقابلة أى مقابلة صورتى الشاعرين ، وقد حَقَّق بشار فى صورته الخصوصية والتميز لأنه (أجاد) وإن لم يكن مثل الأول .

ولم يَدْعُ ابن رشيق إلى هذا النوع من الاحتذاء المعتدل فى موطن « المطابقة والتجنيس » ، والسبب فى ذلك أن « المطابقة والتجنيس » أفضح سرقة من غيرهما ، لأن التشبيه وما شاكله ، يتسع فيه القول ، والمجانسة والتطبيق يضيق فيهما تناول اللفظ ، ألا ترى أن طرفة ، أخذ قول امرىء القيس فى صفة جبل فجعله فى صفة عقاب وجعله النابغة فى صفة النسور[1] ، وهو اللفظ والمعنى ، ولو تناول شاعر (لقد طمح الطماح) أو قوله (ليلبسنى ما تلبسا) لكان سارقًا بل مكابرًا مصالتًا ، وكذلك قوله فى المطابقة :

مِكَرٍّ مِفَرٍ مقبلٍ مدبرٍ معـا ... كجُلمود صَخْرٍ حطّه السيلُ من عَلِ

لا يتناوله أحد على هذه الصيغة إلا افتضح[2] .

فهو يحذر الشاعر من أن يلج هذا الميدان لأنهما أكثر دلالة على الأخذ الواضح ،

---

(١) ذكر ابن رشيق أن امرؤ القيس ، قال : فى صفة جبل :

كأن ثبيرا فى عرانين وبْله ... كبير أناس فى بجاد مزمّل

فأخذه منه طرفة فقال فى صفة عقاب :--

وعجراء دقت بالجناح كأنها ... مع الصبح شيخ فى بجاد مقنع

وتابعه النابغة فقال فى صفة النسور :

تراهن خلفًا لقومٍ خزرا عيونها ... جلوس الشيوخ فى مسوك الأرانب

ص٢٦ من قراضة الذهب .

(٢) يقصد قول امرئ القيس « [لقد طمح الطماح من بعد أرضه ليلبسنى من دائه ما تلبسا] » ص ٢٩ من قراضة الذهب .

حيث « يضيق فيهما تناول اللفظ » بخلاف ما لوحظ فى ميدان التشبيه الذى « يتسع فيه القول » ، ففرصة التعديل والتحوير هنا غير متاحة دائماً ؛ فلن يتمكن الشاعر المتأخر بناء على هذا القول من التحرّر من قبضة المأخوذ معنى ولفظًا ، وهو يعتمد هذين الفنين – إذا أخذ ما يناظر « لقد طمح الطماح » أو « مِكَرٍّ مفَر » .

٥ – التحويل والتغيير

وقد بين ابن رشيق موقف الشاعر من نواحى الأخذ مثل : « التضمين ، والاهتدام، والتمثيل والنسيان والتغلب والاجتلاب والتوليد » ، فرأى أن المتأخر إذا ضمن شعره المعنى المطروق كقول ابن المعتز يصف روضة :

تبدو إذا جادَ السحاب بِقَطْره فكأنما كانا على ميعاد

« لا يكون سرقة ، لأنها تكون فاضحة ، ولا يكون اتفاقًا من غير قصد ؛ لأن القصيدة مشهورة . ولا يمكن لابن المعتز أن يقول : لم أسمعها للأسود بن يعفر »[١] .

ويعنى هذا الحكم أن التضمين إجراء فنى ، لأن ما أخذه ابن المعتز أورده فى غرض مخالف لغرض الأسود بن يعفر ومن ثَمَ لا تكون السرقة فاضحة صريحة ، ولا يكون التضمين من غير قصد لشهرة القصيدة التى لا يمكن لابن المعتز إنكار سماعها .

ويرى أيضًا أن الشاعر المتأخر لا حرج عليه إذا عمد إلى الاهتدام أو التمثيل ، على نحو ما قال الشاعر المتأخر :

كل امرئ عَلِمْتُه من البشر بستانه أنثى وبستانى ذكر

---

(١) قراضة الذهب ص ٨٢ وديوان ابن المعتز ص ١١٧ ، وبيت الأسود هو .

« جرت الرياح على محل دارهم فكأنما كانوا على ميعاد »

الذى اهتدم قول أبى النجم العجلى :

إنى وكلّ شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطانى ذكر (١)

فالشاعر قد أفاد من معنى بيت أبى النجم بأن صبّ إفادته فى غرض آخر مختلف، وهو ذم الشعراء « بدلاً من ذم البستان » ثم غيّر فى بعض الألفاظ ، وأبقى البعض الآخر على حاله . وهذان العملان ميّزا بيته ، ومن ثَمَّ منحاه الاختصاص بالمعنى وشرعية تملكه .

٦ - اطّراد حُسن الصياغة

وإذا كان ابن رشيق قد حثّ الشاعر المتأخر على الزيادة فى المعنى المأخوذ ، فإنه يعود - هنا - إلى تأكيد هذه الفكرة ، وذلك بالتنبيه على عدم الانتقاص من المعنى بسبب « تهجين اللفظ وبرودة الصورة الاستعارية » يقول « وسئل الأعشى عن معنى قوله فى الخمر :

ومُدامة مما تُعتّق بابل كدم الذبيح سَلَبْتُها جِرْيالها

فقال : شربتُها حمراء ، وبُلْتُها بيضاء . فتناول ابن المعتز هذا المعنى ، وليته لم يفعل ، فقال :

ولا يزال وكأس الشرب دائرةٌ يَبُولُ هَمًّا ويحسُو اللهو والطربا

جاء هجين اللفظ بارد الاستعارة ، لا سيما وقد وقع الحسو بعد البول » . (٢)

فهو يدعو الشاعر إلى المحافظة على حسن الصياغة وسلامتها حال الأخذ ، وذلك بتجنّب ذكْر ألفاظ ضعيفة أو معيبة ، كلفظ « البول » مثلاً ؛ فعلى حين أن المعنى عند الأعشى أنه سلب الخمر لونها بأن أخرجها بيضاء ، دون أن يذكر هذا اللفظ -

---

(١) قراضة الذهب : ٩٨ .

(٢) السابق ص ٩٨ ، وديوان الأعشى ص ١٥١ وبالديوان « وسبيئة » وديوان ابن المعتز ص٧٤ .

نجد ابن المعتز يصرح به ، فضلاً عن أنه قد أخطأ فى ترتيب المعنى ومن ثَمَّ اللفظ - حيث جعل (حسو اللهو) أى شرب الخمر ، بعد (البول) لا قبله ، كما أن استعارة اللهو للخمر ضعيفة ، ولذا جاء عمله « هجين اللفظ بارد الاستعارة » .

ويظهر مما تقدم من أقوال هؤلاء النُقّاد ، أنها لا تعدو أن تكون مجرد نظرات دقيقة فى النصوص المتشابهة ، قد يقرب بعضها من حدود « النظرية » لأنها لم تعرض فكرة متكاملة الجوانب ، على النحو الذى حققه فى أواخر القرن الخامس الهجرى - عبد القاهر الجرجانى (- ٤٧١ هـ) : إذ عمد إلى صوغ أفكاره المتصلة بظاهرة الأخذ الفنى - فى سفريه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز - فى نظرية متكاملة واضحة المعالم .. ظاهرة السمات ، وذلك فى طائفة من الوجوه ، دلَّت على اعتباره هذه الظاهرة عنصراً فنيًّا فى صنعة الشعر .

الوجه الأول : فى ضوء المعنى العقلى والمعنى التخييلى : بدأ القول فيه بتقسيم المعنى - الأدبى إلى عقلى ، وتخييلى ، وحَدَّدَ الأول بأن « مجراه فى الشعر والكتابة والخطابة ، مجرى الأدلة التى تستنبطها العقلاء ، والفوائد التى تثيرها الحكماء » . وهذا النوع منتزع من أحاديث النبى (ص) وكلام الصحابة ، وآثار السلف الصادق، والأمثال القديمة ، والحكم المأثورة ، فقول الشاعر :

وما الحسب الموروث لادرّ دره بمحتسب إلاّ بآخر مكتسب

« معنى صريح محض ، يشهد له العقل بالصحة . ويعطيه من نفسه أكرم النسبة، وتتفق العقلاء على الأخذ به ، والحكم بموجبه ، فى كل جيل وأمّة ، ويوجد له أصل فى كل لسان ولغة .. ومن ذلك قول الشاعر : (وكل امرئ يولى الجميل محبب) ، صريح معنى ، ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب ، وإنما له ما

يلبسه من اللفظ ، ويكسوه من العبارة ، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه ، والكشف أوضده »[١] .

فعبد القاهر يبين فى هذا النص أن صناعة الشعر المتصلة بالأخذ من المعنى العقلى المطروق ، تفرض على الشاعر المتأخر أن يحتوى هذا المعنى بالألفاظ ، ويؤديه بخصوصية أو كيفية جديدة متميزة ، سواء أكان بالاختصار أم بالتطويل ، وبالكشف والوضوح أم بالتعمية والغموض .

وحدد المعنى الثانى وهو التخييلى بأنه « الذى لا يمكن أن يقال أنه صدق وأن ما أثبتَه ثابتٌ وما نفاه منفىّ ، وهو مفتنٌّ المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبًا ولا يحاط به تقسيمًا وتبويبًا ، ثم إنه يجىء طبقات ، ويأتى على درجات ؛ فمنه ما يجىء ، مصنوعًا ، قد تُلُطِّف فيه واستُعين عليه بالرفق والحذق ، حتى أعطى شبهًا من الحق ، وغشى رونقًا من الصدق باحتجاج يُخَيَّل ، وقياس يُصنع فيه ويُعمل ، ومثاله قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغِنَى   فالسّيلُ حربٌ للمكان العالى

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفًا بالعلوِّ والرفعة فى قدره ، وكان كالغيث فى حاجة الخلق إليه وعظم نفعه – وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول السيل عن الطود العظيم . ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام . فالعلة (فى) أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية ، أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل فى موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه عن الانسياب ، وليس فى الكريم والمال شىء من هذه الخلال[٢] .

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة . تحقيق : السيد محمد رشيد رضا . دار المعرفة . بيروت ١٩٧٨ .ص ٢٢٨، ٢٢٩ ، ٢٣٠ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٢١٣ ، وديوان أبى تمام ٣ / ٧٧ .

يقصد عبد القاهر بهذا النوع ، المعنى غير الحقيقى أو الذى لا يوصف بالصدق ، وهذا الحكم ، خاص بما أثبته المعنى التخييلى وبما نفاه ، إذ ليس ثابتًا ما يثبته وليس منفيًا ما ينفيه من المعانى ، وهذا المعنى كذلك متشعب لا يمكن حصره ، فهو طبقات ودرجات . وقولُه إنّ من هذا النوع ما هو مصنوع صناعة حِذق ومهارة (حتى أعطى شبهًا من الحق وغشى رونقًا من الصدق) ليس إلا دعوة للشاعر الآخذ بأن عليه مهمة أمام المعنى التخييلى وهى الإضافة إليه والزيادة فيه ، أو كما ذكر هو « التوسّع » ، ذلك أن « الصنعة إنما يمد باعها وينشر شعاعها ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطّف والتأويل ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق فى المدح . . . وسائر المقاصد . وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبدئ فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربًا – كيف شاء – واسعاً ومدداً من المعانى متتابعًا ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع ، والمستخرج من معدن لا ينتهى » .[1]

فمهمة الشاعر – بناء على هذا – تتعين فى أنه إذا كانت الصنعة الشعرية ، أو الفنية ، غير محددة بحدود أو غير منحصرة داخل أسوار المعنى العقلى – لاعتمادها على الاتساع أو التخييل الذى يتحول إلى حقيقة بالتأويل والمبالغة والإغراق – فإن على الشاعر المتأخر أمام هذا النوع من المعانى ألاّ يكتفى بالإعجاب والدهشة فيقع فى دائرة المحاكاة الحرفيّة ، بل إن عليه أن يضيف إلى المعنى ويزيد فيه بالتطوير والاختراع ، إذ إن من الضرورى ، بحكم خيالية النص المأخوذ « أن يبدع ويزيد ، ويبدئ فى اختراع الصور ويعيد » ، على حد قول عبد القاهر ، خاصة إذا كان

(١) السابق : ص ٢٣٦ – ٢٣٧ .

أساس تلك الخيالية مضطربًا واسعًا ومددًا من المعانى متتابعًا.

الوجه الثاني هو : اتفاق الشاعرين واشتراكهما؛ ويذكر أن ذلك إنما يكون فى أمرين هما : الاشتراك فى الغرض على الجملة والعموم ، أو الاشتراك فى وجه الدلالة على الغرض . ويعنى بالأول «أن يقصد كلٌّ واحد منهما وصفَ ممدوحه بالشجاعة والسَّخاء» مثلاً ، وبالثانى : «أن يذكر ما يستدل به على إثباته له كالشجاعة والسَّخاء مثلاً» .

أما الأمر الأول فيرى عبد القاهر أن «الاتفاق أو الاشتراك فى عموم الغرض لا يدخل فى الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة» وذلك ينقسم أقسامًا منها : التشبيه بما يُوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة . كالتشبيه بالأسد وبالبحر فى البأس والجود . . . ومنها ذكر هيآت تدل على الصفة من حيث كانت لا تكون إلاَّ فيمن له الصّفة ؛ كوصف الرجل فى حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح ، وقلّة الفكر كقوله :

كأن دنانيراً على قسماتهم ... وإن كان قد شَفَّ الوجوه لقاء»[1]

يذهب عبد القاهر فى هذا النص ، إلى أن الاشتراك فى عموم الغرض ليس سرقة، بل تقتصر السرقة على أحد جزئياته ، ذلك أنه «لا ترى مَن به حسٌّ يدعى ذلك ، ويأبى الحكم بأنه لا يدخل فى باب الأخذ ، وإنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل ، ولا ينعم التأمل فيما يؤدى إلى ذلك حتى يدعى عليه فى المحاجّة ، أنه بما قال قد دخل فى حكم من يجعل أحد الشاعرين عيالاً على الآخر فى تصور معنى الشجاعة ، وأنها مما يمدح به وأن الجهل مما يُذَمّ به ، فأما أن - يقوله صريحًا

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٩٣ القسمات = الوجود ،وأراد أنها تشرق فى الحرب . وشفه الهم ، والمرض ، والحب= أوْهنه وأدابه . والمراد بالوجوه = وجوه المحاربين غير الممدوحين .

ويرتكبه قصداً ، فلا » [١] .

ويعنى عبد القاهر بذلك أن الأخذ من المعانى المشتركة فى عموم الغرض ، ليس عيبًا تحظر ممارسته ، ولكن يحظر عند الأخذ منها أمران ؛ أولهما : عدم إحسان الشاعر فى تحصيل المعنى الشعرى ، وإخفاقه فى استيعابه ، فلا ينسب إليه ، وثانيهما . وهو سبب فى حصول الأول – عدم تركيز الذهن أو إنعام النظر فى المعنى المأخوذ ومن ثَمَّ يدل بنفسه على حرفيّة النقل .

وأما الأمر الثانى وهو «الاتفاق فى وجه الدلالة على الغرض» فيقصد به عبد القاهر : أنه يجب على الناقد المنصف النظر فى المأخوذ بنظرة ثنائية :

وقد طرح عبد القاهر الأولى هكذا « وأما الاتفاق فى وجه الدلالة على الغرض ، فيجب أن ينظر : فإن كان مما يشترك الناس فى معرفته ، وكان مستقرًا فى العقول والعادات ، فإن حكم ذلك – وإن كان خصوصًا فى المعنى – حكم العموم ، من ذلك التشبيه بالأسد فى الشجاعة وبالبحر فى السماء وبالبدر فى النور والبهاء ، وبالصبح فى الظهور والجلاء ، ونفى الالتباس والخفاء ، وكذلك قياس الواحد فى خصلة من الخصال على المذكور بذلك والمشهور به والمشار إليه ، سواء كان ذلك ممن حضرك فى زمانك أو كان ممن سبق فى الأزمنة الماضية والقرون الخالية ؛ لأن هذا مما لا يختص بمعرفته قوم دون قوم ، ولا يحتاج فى العلم به إلى روية واستنباط وتدبر وتأمل – وإنما هو فى حكم الغرائز المركوزة فى النفوس ، والقضايا التى وضع العلم بها فى القلوب» [٢] .

يشير فى هذا النص إلى أنّ المعنى المشترك المستقر فى عقول الناس وعاداتهم ،

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٢٩٤ . .

(٢) أسرار البلاغة : ص ٢٩٤ .

حكمه كحكم العموم . مثل تشبيه الأسد بالشجاعة ، وقياس الواحد على المشهور به ، سواء أكان هذا المعنى لمعاصر يعيش فى الحاضر ، أم لمتقدم عاش فى الماضى وفى الماضى البعيد ، والسبب فى ذلك أن هذا المعنى المشترك لا يختص بمعرفته قوم دون قوم ، ولا يحتاج العلم به إلى روية واستنباط أو جهد ذهنى ؛ إذ هو فى حكم الغرائز المركوزة فى النفوس ، أو المعلوم المتمكن من القلب . ومعنى هذا أن الشاعر المتأخر مسموح له الأخذ من هذا النوع دون حظر عليه أو منع له .

وقال عبد القاهر فى النظرة الثانية إلى هذا النوع من الاتفاق والاشتراك : «وإن كان مما ينتهى إليه المتكلم بنظر وتدبر ، وينال بطلب واجتهاد ... بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر ، وعليه كِمٌّ يفتقر إلى شقه بالتفكر ، وكان درًا فى قعر بحر لابد له من تكلّف الغوص عليه ، وممتنعًا فى شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه ، وكامنًا كالنار فى الزند ، لا يظهر حتى يقتدحه ، ومشابكًا لغيره كعروق الذهب ، التى لا تبدى صفحتها بالهوَيْنًا بل بالحفر عنها وبعرق الجبين فى طلب التمكن منها ... - فهو الذى جوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولوية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد ، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضيل والتباين وأن احدهما فيه ، أكمل من الآخر ، وأن الثانى زاد على الأول ونقص عنه ، وترقى إلى غاية أبعد من غايته ، أو انحط إلى منزلة دون منزلته [(١)] .

إن هذه النظرة إلى المعنى المشترك المعروف قادت عبد القاهر إلى التحدث عن الاختصاص بهذا المعنى وامتلاكه على نحو ما تبين فى غير هذا الموضع ، فرأى أن سبيل الشاعر إلى ذلك هو توفير الاستعداد النفسى التام المثار بالفعل الذهنى

(١) أسرار البلاغة : ص ٢٩٤ - ٢٩٥ . الكِمّ = الغلاف الذى يحيط بالثمر وينشق عنه .

للالتحام بمعنى النص المطروق بهدف سبرغَوْره وخرق حجابه وكشف غلافه ... وذلك للتمكن منه والسيطرة عليه ، وهذا كله يعكس مدى اهتمام عبد القاهر وشدة حرصه ، على أن يبذل - الشاعر المتأخر أقصى درجات الجهد والمعاناة ، قبل استخدام المعنى المشترك المطروق ، حتى يستحق امتلاكه والاختصاص به ، وحتى يكون بمقدرة المُتلقّى الحكم له بالأفضلية فى سهولة ويسر .

والوجه الثالث هو : التغيير والتعديل ؛ وقد عمد عبد القاهر إلى بحث جهد الشاعر فى الإفادة من هذا المعنى المطروق، ليثبت مدى الخصوصية التى هيأها له ، قال : « فأما إذا ركب عليه معنى ، ووصل به لطيفة ، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح ، فقد صار بما غير من طريقته واستؤنف من صورته ، واستجد له من المِعْرض [١] وكسى من ذلك التعرّض [٢] - داخلاً فى قبيل الخاص الذى يملك بالفكرة والتعمل ، ويتَوصَّل إليه بالتدبر والتأمل ، وذلك كقولهم وهم يريدون التشبيه (سلبن الظباء العيون) ، كقول بعض العرب :

سلبْن ظباء ذى نفر طُلاها ونُجْلَ الأعين البقر الصُّوَارا

وكقوله :

إن السحاب لتستحيى إذا نظرت إلى نداك فَقاسَتْه بما فيها

وكقوله :

لم تلق هذا الوجه شَمْسُ نهارها إلاَّ بوجْهٍ ليس فيه حَيَاء

فهذا كله فى أصله ومغزاه وحقيقة معناه - تشبيه ، ولكن كُنِّى لك عنه ، وخودعت فيه ، وأتيت به من طريق الخلابة ، فى مسلك السحر ومذهب التخييل ؛

---

(١) المِعْرض = الثوب الذى تجلى به العروس وتقدم .

(٢) التعرض = الطلب .

فصار لذلك غريب الشكل ، بديع الفن ، منيع الجانب لايدين لكل أحد ، يأبى العطف ، لا يدين به إلاّ للمروِّى المجتهد ، وإذا حققت النظر ، فالخصوص الذى تراه والحالة التى تراها ، تنفى الاشتراك وتأباه ، إنما هما من أنهم جعلوا التشبيه مدلولاً عليه بأمر آخر ، ليس هو من قبيل الظاهر المعروف ، بل هو فى حدٍّ لحن القول والتعمية اللذين يتعمد فيهما إلى إخفاء المقصود ، حتى يصير المعلوم اضطراراً يُعرف امتحانًا واختباراً كقوله : (وافر) .

مررتُ بباب هندَ فَكلَّ متْنى فلا والله ما نطقت بحرف

فكما يوهمك باتفاق اللفظ أنه أراد الكلام وأن الميم موصولة باللاَّم ، كذلك المشبِّه إذا قال : (سرقن الظباء العيون) ؛ فقد أوهم أنه ثَمَّ سرقة ، وأن العيون منقولة إليها من الظباء ، وإن كنتَ تعلم إذا نظرت أنه يريد أن يقول : (إن عيونها كعيون الظباء فى الحسن والهيئة وفترة النظر)[1]، وكذلك يوهمك بقوله : «إن السحاب لتستحيى) أن السحابَ حيٌّ يعرف ويعقل وأنه يقيس فيضه بفيض كف الممدوح فيخزى ويخجل فالاحتفال[2] والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيّلات التى تهز الممدوخين وتحرِّكهم ، وتفعل شيئًا شبيهاً بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتونق وتدخل النفسَ من مشاهدتها حالةٌ غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه . . -كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى ، التى توهم بها الجامد الصامت فى

---

(١) فترة = ضعف وسكون.

(٢) الاحتفال بالصنعة = الاهتمام الشديد بها .

صورة الحى الناطق والموات الأخرس» . [١]

يرى عبد القاهر أن تحقيق الخصوصية فى النص الشعرى يقتضى من الشاعر عدة جهود متوالية منها : إجراء عملية مزج فنى ؛ بتركيب معنى جديد فوق المعنى المطروق ، بحيث لا يظهر أن ثمة تركيبًا قد حدث فى الصياغة . ومنها : وصل المعنى المأخوذ بقيمة «لطيفة» أو صفة بديعية جمالية بوجه عام . ومنها : الدخول إليه من باب الكناية والتعريض والرمز بوجه خاص . أى أن يصوغ الشاعرُ المعنى مستعينًا بالقيم البلاغية البديعية . وهذه الجهود فى النهاية تعنى أن ثمة تغييرًا فى عرض المعنى ، وطريقة تقديمه ، كما تدل على تعديل فى الصورة التى كان عليها . وحينئذ يصير المعنى داخلاً فى قبيل الخاص الذى يملك ، أو موصوفًا بالخصوصية المطلوبة التى تمت بالفكرة والتعمل وجرى التوصل إليها بالتدبر والتأمل .

وقد طبق هذه الفكرة على الأبيات الثلاثة ؛ فذكر أن كل بيت منها فى أصله ومغزاه وحقيقة معناه ، «تشبيه» متداول معروف ، ولكنه قد أخذ شكلاً جديدًا على أيدى هؤلاء الشعراء فاختصوا به وملكوه . ذلك أنهم ألحقوا به إضافات وهى الكناية عن المعنى التشبيهى القديم، واتباع سبيل الخداع وانتهاج التخييل ، فصار : «غريب الشكل بديع الفن» . يدرك سرَّ جماله القارئُ الواعى أو كما قال هو : «المروِّى المجتهد» .

ويضيف عبد القاهر مقويًّا فكرته ؛ ان الخصوص الذى يلاحظ حينئذ راجع إلى أن هؤلاء الشعراء دلوا على التشبيه بأمر آخر ، أو نهج فنى مختلف ليس ظاهرًا وغير معروف للمتلقى ؛ إذ تعمدوا فيه إلى «إخفاء المقصود» أو تغطية المراد وتعمية الهدف، وذلك لغرض فنى وهو تغيير المعنى المعلوم المباشر ، إلى معنى يدركه المتلقى

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ .

بالمعاناه أو بالامتحان والاختبار ، فتتحقق له المتعة بسبب ذلك ؛ فقد يبدو أن قول المشبِّه (سرقن الظباء العيون) سرقةٌ صريحةٌ ، أو أَخْذٌ مباشر غير فنى ، حيث أن العيونَ منقولةٌ من الظباء إلى هؤلاء النسوة ، وهذا قول ذو معنى مشترك معروف .

ولكن « النظرة الفاحصة » تدل على أن ثمة إضافة إلى هذا الأصل المعروف قد حلَّت به؛ فهو يريد القول : إن عيونهن كعيون الظباء فى الحسن والهيئة وفترة النظر . وإذا عمد الشاعر المتأخر إلى هذا فإنه يكون قد أبرز اهتمامًا شديداً بالمعنى المطروق ، واحتفالاً أكيداً به ، وصنعة فنية بشعره ، مؤثرة تشبه عمل المصور والخطّاط والنقّاش والنحّات ، مما من شأنه أن يُحكَم له بالاختصاص بذلك المعنى « فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم والتخيلات التى تهز » – يراها الناظر إليها شبيهةً بتصاوير « الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر » .

فإذا كانت هذه الإنجازات الحرَفيّةَ مؤثرةً فى النفوس ، فكذلك الحال مع الشاعر المتأخر فيما يصنعه مضيفًا إلى المعنى المتقدم ؛ إنه يحدث فى النفس تأثيراً شديداً بما يعمله أو فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه من النفوس التى يتوهّم بها الجامد الصامت فى صورة الحى الناطق .

وقد والى عبد القاهر تعزيز فكرة التغيير والتعديل فى المعنى المأخوذ تحقيقًا للخصوصية ، وذلك بحثٌ الشاعر على ضرورة الإضافة الفنية التى تعمل فى إطار هذه الفكرة ؛ فذكر أن الشعر الذى يقوله شاعران فى معنى واحد « ينقسم قسمين ؛ يعين القسم الأول بأنه « قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غُفلاً ساذجًا ، وترى الآخر قد أخرجه فى صورة تروق وتعجب ، وقسم أنت ترى كُلَّ واحد من الشاعرين ، قد صنع فى المعنى وصوَّر .

وأبدأ بالقسم الأول . . ويكون ذلك إما لأن متأخراً قد قصَّر عن متقدم ، وإما لأن

هُدى متأخر لشيء لم يهتد إليه المتقدم . ومثال ذلك قول المتنبى :

بئس الليالى سَهِرْتُ من طَرَبى   شوقًا إلى مَن يبيت يرقُدُها

مع قول البحترى :

ليل يصادفنى ومرهفةُ الحشا   ضدَّيْن أَسْهَرُه لها وتنامه

وقول البحترى :

ولو مَلكتُ زَمَاعًا ظلَّ يجذبنى   قَوْدًا لكان ندى كفيك من عُقُلى

مع قول المتنبى :

وقيدتُ نفسى فى ذُراك محبَّةَ   ومن وجد الإحسان قَيْدًا تقيَّدَا» (١)

يقصد عبد القاهر بالمثال الأول – وهو قول المتنبى مع قول البحترى – أن المتنبى وهو المتأخر ، قد قصَّر فى أخذ المعنى ؛ لأنه عرضه خِلْوا من التصوير الفنى ؛ حيث أفصح عنه باعتباره أمرًا شخصيًا ، وتجربة ذاتية ، على حين قدّم البحترى معناه على سبيل التصوير والتمثيل . ويريد بالمثال الثانى ، أن يبيّن أنَّ المتنبى وهو المتأخر ، قد اهتدى إلى شيء أضافه إلى معنى البحترى ؛ ذلك أن معنى بيت البحترى هو : لو ملكت تفكيرًا فى الرحيل إلى كريم أمدحه لكانت يداك أسبق إلى دعوتى ، لسيطرتهما على حركة عقلى . ومعنى بيت المتنبى أننى قيدت نفسى وألزمْتُها بالحياة إلى جوارك حبًّا واعترافًا بالإحسان إلىّ ؛ لأن المستفيد بالإحسان لو وجده قيدًا ، لتقيّد به طول حياته ، فالإضافة هنا هى ما يشعر به من حبّ للممدوح بسبب إحسانه الذى حظى به من قبل .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٧٤ . وثمة أمثلة أخرى ص ٣٧٥ – ٣٨٣ ، وديوان المتنبى ١ /٢٩٨ . ط / ٢٩٢وديوان البحترى : ٣/ و٣/١٨٧٣ الحشا = ما داخل البطن : اللسان ١ /٦٤٦ . حشا . رماع = عزيمة وإرادة – لسان العرب ١ /٤٥– زمع . عقلى = جمع عقال وهو الحبل .

ويحدد القسم الثانى بأنه « ذكر ما أنت ترى فيه فى كل واحد من البيتين صنعة وتصويراً وأستاذية على الجملة فمن ذلك – وهو من النادر – قول لبيد :

واكـذب النفس إذا حـدَّثْتَـهـا ... إن صـدق النفس يزرى بـالأمل

مع قول نافع بن لقيط :

وإذا صدقت النفس لم تترك لها ... أملاً ، ويأمل ما اشتهى المكذوب

وقال النابغة :

إذا مـا غـدا بـالجـيش حلّق فوقـه ... عصـائب طير تهتدى بعصـائب

جـوانح قـد أيقنَّ أن قـبـيله ... إذا ما التقى الصنفان أول غالب

مع قول أبى نواس :

يتـأيَّى الطيـر غَـدْوَتَهْ ... ثِقَـةً بـالشِّـبْع من جَـزَرِهْ

... وحكى المرزبانى قال : حدثنى عمرو الوراق : رأيت أبا نواس ينشد قصيدته التى أولها (أيها المنتاب من عفره) فحسدتُه ، فلما بلغ إلى قوله : (يتأيى الطير غدوته ثقة بالشبع من جزره) – قلت له : ما تركت للنابغة شيئًا ، حيث يقول : (إذا ما غدا بالجيش .. البيتين) ، فقال : اسكت فلئن كان سبق ، فما أسأتُ الاتباع ، وهذا الكلام من أبى نواس ، دليلٌ بيِّن فى أن المعنى يُنقل من صورة إلى صورة ؛ ذلك لأنه لو كان لا يكون قد صنع بالمعنى شيئًا [١] – لكان قوله : فما أسأتُ الاتباع – محالاً ؛ لأنه على كل حال لم يتبعه فى اللفظ . »[٢]

إن عبد القاهر يجد فى رد أبى نواس تطويراً للمعنى يمثل إضافة جديدة إليه ،

---

(١) أى لو لم يكن صنع بالمعنى شيئًا .

(٢) دلائل الإعجاز ص ٣٨٤ – ٣٨٥ .

بدليل أنه قد نقله من صورة إلى صورة ، غير أنه لم يكتف باعتراف أبى نواس (فلئن كان قد سبق فما أساتُ الاتباع) ، فيقوِّيه بذكر أنه قد صنع بالمعنى شيئًا ونقله من صورة إلى أخرى ، ولو لم يحقق ذلك فى رأيه لكان قوله : فما أسات الاتباع محالاً .

ولكن عبد القاهر يقدم تفسيرًا آخر لحدوث هذا النقل من واقع فكرة الأصل والفرع، فيقول : «إن ههنا معنيين ، أحدهما أصل وهو : علم الطير بأن الممدوح إذا غزا عدوًّا كان الظفر له وكان هو الغالب ، والآخر فرع وهو : طَمَعُ الطير فى أن تتسع عليها المطاعم من لحوم القتلى . وقد عمد النابغة إلى الأصل – الذى هو علم الطير بأن الممدوح يكون الغالب – فذكره صريحًا وكشف عن وجهه ، واعتمد فى الفرع الذى هو طمعها فى لحوم القتلى ، وأنها لذلك تحلّق فوقه – على دلالة الفَحْوى . وعكس أبو نواس – القصة ؛ فذكر الفرع – الذى هو طمعها فى لحوم القتلى – صريحًا ، فقال كما ترى (ثقة بالشبع من جزره) وعول فى الأصل – الذى هو علمها بأن الظفر يكون للممدوح – على الفَحْوى . ودلالة الفَحْوى على علمها أن الظفر يكون للمدوح هى فى أنْ قال : (من جزره) وهى لا تثق بأن شبعها يكون من جزر الممدوح حتى تعلم أن الظفر يكون له . أفيكون شيء أظهر من هذا فى النقل من صورة إلى صورة [1] .

إن عبد القاهر فى هذا التفسير ، يثبت أن أساس اختلاف صورة المعنى فى بيت أبى نواس عن صورته فى بيتى النابغة ، هو فكرة الأصل والفرع ؛ فبها أمكن له تحديد التغيّر فى المعنى ؛ ذلك أن أبا نواس قد عكس ما ذكره النابغة فى بيتيه ؛ فإذا كان النابغة قد ركّز فيهما على أن ما يريده ، هو أصل المعنى وهو علم الطير أن الغلبة للممدوح – بينما لم يكن فرع المعنى – وهو أكل لحوم القتلى – إلا مظهرًا سطحيًا – فإن أبا نواس قد بدّل وغيّر فى هذه الصورة ؛ بأن جعل الفرعَ أصلاً والأصلَ فرعًا .

---

(١) السابق : ص ٣٨٥ .

وهذا العمل يدل على أن ثمة جهداً قد بذله الشاعر في المعنى المأخوذ ، مما يمنحه حق امتلاكه والاختصاص به .

الوجه الرابع هو : قياس المطروق المتغير على الصنعة اليدوية ؛ فقد عمد عبد القاهر إلى تعزيز قيمة جهد الشاعر المتأخر حال أخذه وإفادته من المطروق ؛ وذلك عند فحصه فكرة شائعة ، وهى قياس الكلام والشعر على الصنعة اليدوية فى موطن «معنى المعارضة» أو الأخذ ؛ فقد رأى أن الصنعةَ الفنية بما تتصف به من فن وإبداع واختراع ، ميدانٌ مشروعٌ للتفاضل والتفوق ، بمعنى أن تفنّن الصانع وإبداعه فى صنع ثوب أو قرط أو سوار ، وقيام صانع آخر بعده بصنع مماثل مع إضافة وزيادة – يحكم لصالحه بالأفضلية مادام قد دخل فى حد عجز الأكثرية من الناس عن صنع مناظر لصنعته ، يقول : « وإنا لنراهم يقيسون الكلام فى معنى المعارضة ، على الأعمال الصناعية كنسيج الديباج وصوغ الشنف والسوار ، وكل ما هو صنعة وعمل يد ، بعد أن يبلغ مبلغًا يقع التفاضل فيه ، ثم يعظم حتى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون لها بها صيتٌ ويدخل فى حد ما يعجز عنه الأكثرون »[1] .

يرى عبد القاهر فى هذا النص أن هذا القياس وإن كان معروفًا بحكم كونه مركوزاً فى الطباع بحيث تدركه العامة والخاصة ، يحتاج إلى وقفة ونظرة وتأمل ؛ فإذا تُصُوِّر فى سائر الصناعات كصناعة الديباج أن الصانع الأول ، قد أبدع فى النقش والتصوير ، وأن الصانع الثانى قد عمل ديباجًا مماثلاً فى جودته وإبداعه . بحيث لا يمكن الفصل بينهما أو ترجيح أحدهما على الآخر على اعتبار أن صانعهما واحد ، إذا تُصُوِّر ذلك، وُجد صحيحًا فى ميدان الصناعة اليدوية أو الحرفية . ولكن الأمر يختلف فى ميدان الكلام والشعر . يقول فى ذلك : «وهذا القياس وإن كان ظاهراً معلومًا وكالشىء

(١) دلائل الإعجاز ص ٢٠١ .

المركوز فى الطباع حتى ترى العامة فيه كالخاصة ، فإن فيه أمرًا يجب العلم به وهو أن يتصور أن يبدأ هذا فيعمل ديباجًا ويبدع فى نقشه وتصويره ، فيجىء آخر ويعمل ديباجًا آخر مثله فى نقشه وجملة صفته حتى لا يفصل الرائى بينهما ، ولا يقع لمن لم يعرف القصة ولم يخبر الحال ، إلا أنهما صنعة رجل واحد وخارجان من تحت يد واحدة ، وهكذا الحكم فى سائر المصنوعات كالسوار ، يصوغه هذا ويجىء ذاك فيعمل سوارًا مثله ، ويؤدى صنعته كما هى حتى لا يغادر منها شىء البتَّة وليس يتصور مثل ذلك فى الكلام » [1] .

يبيّن عبد القاهر بالجملة الأخيرة فى هذا النص أن الصنعة الفنية فى ميدان الفن الأدبى ، مخالفة لما يجرى فى ميدان الصنعة اليدوية أو الحرفية ذلك لأن مفهوم المعنى الجديد فى موطن الأخذ مغاير لمفهوم المعنى المأخوذ ، حتى ولو وصف المعنى الجديد بأنه مطابق له مشتمل على كل خصائصه ، وذلك لاستحالة محاكاة المأخوذ محاكاة تامة يقول : « وليس يتصور مثل ذلك فى الكلام ؛ لأنه لا سبيل إلى أن تجىء إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤدّيه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى ، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ؛ لا يخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور ولا يغرنّك قول الناس : (قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه) – فإنه تسامح منهم » [2] .

ويرى عبد القاهر فى اتفاق المعنيين ، أن المتأخر قد أدى ما أخذه تأدية مماثلة تمام التماثل وأنه قد نقل خاصيته وميزته الذاتية ؛ ذلك لأن هذا الاتفاق مجرد أداء الغرض الشعرى ، لاستحالة الاتفاق التام ، بدليل تغيّر وظيفة ألفاظ المعنى فى حالة تفريقها

---

(١) دلائل الإعجاز : ص ٢٠١ .

(٢) دلائل الإعجاز : ص ٢٠١ – ٢٠٢ .

وفى حالة تجميعها ، وبدليل اختلاف صَوغ المعنى الواحد . يقول ردًّا على من زعم أن المتأخر قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلام الأول فأدَّاه على وجهه : « والمراد أنه أدّى الغرض : فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول ، حتى لا تعقل ههنا إلاّ ما عقلته هناك ، وحتى تكون حالهما فى نفسك ، حال الصورتين المشتبهتين فى عينك ، كالسوارين والشنفين – ففى غاية الإحالة [١] ، وظن[٢] يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة[٣] » .

فى هذا النص يحكِّم عبد القاهر وظيفة الألفاظ حال تفرقها وتجمعها فى الجملة ذلك أن : « الألفاظَ مختلفة المعانى إذا فُرِّقَت ، ومتَّفقتها إذا جمعت وأُلِّف منها كلام ، وذلك أن ليس كلامُنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو : قعد وجلس ، ولكن فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر : نحو أن ننظر فى قوله تعالى : « ولكم فى القصاص حياة » ، وقول الناس : « قتل البعض إحياء للجميع » ، فإنه وإن كان قد جرت عادة الناس بأن يقولوا فى مثل هذا : إنهما عبارتان معبّرهما واحد ، فليس هذا القول قولاً يمكن الأخذ بظاهره أو يْقع لعاقل شك أن ليس المفهوم من أحد الكلامين المفهومَ الآخر »[٤] .

فهو يريد من تحكيم وظيفة الألفاظ المتفرقة والمجتمعة أن يدلل على صحة الاختلاف الكامل للمعنى المتأخر عن المعنى المتقدم ، ونفى التطابق التام لهما ، ذلك أن ألفاظ المعنى هى التى تحدد الاختلاف ونفى التطابق ، فالألفاظ فى حد ذاتها لا تثبت الخصوصية ، وقد يشترك الشاعران معًا فى استعمالها ، وحينئذ ليس هناك أى فضل

---

(١) الإحالة = الاستحالة .

(٢) وظن . المراد وفى ظن .

(٣) دلائل الإعجاز : ص ٢٠٢ .

(٤) دلائل الإعجاز : ص٢٠٢ .

للمتأخر بأَخْذِهِ الألفاظ المفردة حتى ولو عمد إلى إجراء تغيير شكلى لها . إذ ليس الكلام الفنى (فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو قعد وجلس) . ولكن (فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر) . أى أن فضل المتأخر إنما يكون فى جمع ألفاظ المأخوذ وتركيبها وعرضها بكيفية جديدة . وهذا يشير إلى أن من الضرورى على الناثر والشاعر بذل أقصى درجات الجهد الذهنى لعرض المعنى المأخوذ فى صورة مخالفة .

الوجه الخامس هو : ضرورة مراعاة نظام العلاقات فى المأخوذ . إذ يرى عبد القاهر أن فنيّة الأخذ تقتضى من الشاعر التماس تأليف وتركيب المأخوذ ، واعتبار ما ينطوى عليه من علاقات سببية ، ولذا فإن احتذاء المطروق بشكل تام أو سلخه كاملاً ، مُجَافٍ للصنعة الفنيّة ، يقول فى ذلك :«واعلم أن الاحتذاء . . . أن يبتدئ الشاعر فى معنى له وغرض أسلوبًا – والأسلوب : الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر ، إلى ذلك الأسلوب ، فيجىء به فى شعره فيشبَّه بمن يقطع من أديمه نعلاً ، على مثال نعل قد قطعها صاحبها ، فيقال : قد احتذى على مثاله ، وذلك مثل أن الفرزدق قال[1] :

أترجو ربيع أن يجىء صغارها بخير وقد أعيا ربيعًا كبارُها

واحتذاه البعيث فقال :

أترجو كليب أن يجىء حديثها بخير وقد أعيا كليبًا قديمُها

وجملة الأمر أنهم لا يجعلون الشاعر محتذيًا ، إلاّ بما يجعلونه به آخذًا ومسترقًا . .

وإذا عمد عامد إلى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظًا فى معناه كمثل أن يقول

---

(١) ديوان الفرزدق ١ / ٣٧٢ .

فى قول الحطيئة[١] :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها ... واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى

– ذَرِ المآثر لا تذهب لمطلبها ... واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

– لم يجعلوا ذلك احتذاء ، ولم يؤهلوا صاحبه لأن يسمّوه محتذيًا ، ولكن يسمّون هذا الصنيع سلخًا ، ويرذلونه ويسخفون المتعاطى له »[٢] .

ويعنى عبد القاهر بهذا أن الشاعر المتأخر لا يمكن أن يحقق الخصوصية فيما أخذه إذا انتهج طريقة أو أسلوب الشاعر المتقدم ، كما صنع البعيث مع الفرزدق ، إذ إنه احتذاه على نحو ظاهر مباشر ، رغم ما يبدو من تغيير فى الألفاظ ؛ فإذا قورن بين البيتين ، تبيَّن الاتحاد فى المعنى ، وفى الألفاظ ، باستثناء بعض الألفاظ التى استبدلها البعيث بأخرى ، وفى البحر الشعرى ؛ فكلاهما من بحر الطويل .

وهذا العمل احتذاء أو اتباع يكاد يكون تامًا ، لا يحقق الخصوصية . وإذا عمد الشاعر إلى الاستبدال الشكلى فوضع مكان كل لفظ لفظاً فى معناه – فإن ذلك ينفى عن عمله الخصوصية ؛ إذ يصير سلخاً وأخذاً غير فنى ، كما صنع الشاعر حيال بيت الحطيئة ؛ فقد عنى بالاستبدال ولم يعن بملاحظة التركيب ونظم الصيغ ، وهذا العمل أعدّه عبد القاهر مجرد نَظرة ضيّقة إلى النص المأخوذ ، ولذلك قال : « ومن كانت هذا سبيله كان بمعزل من أن يكون به اعتداد ، وأن يدخل فى قبيل ما يفاضل فيه بين عبارتين . . . لأنه لا يكون بذلك صانعًا شيئًا يستحق أن يدعى من أجله واضعَ كلام ومستأنفَ عبارة وقائلَ شعر ، ذلك لأن بيت الحطيئة ، لم يكن كلامًا وشعراً من أجل معانى الألفاظ المفردة ، التى تراها فيه مجردَّة مُعرَّاةً من معانى النظم والتأليف – بل

---

(١) ديوان الحطيئة ٣٨٤

(١) دلائل الإعجاز صفحات : ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣ .

منها متوخًى فيها ما ترى ، من كَوْن (المكارم) مفعولاً لدع ، وكَوْن قوله : (لا ترحل لبغْيتها) جملة أكدت الجملة قبلها ، وكَوْن (اقعد) معطوفًا بالوار على مجموع ما مضى ، وكَوْن جملة (أنت الطاعم الكاسى) معطوفة بالفاء على اقعد . فالذى يجىء فلا يغير شيئًا من هذا الذى به كان كلاماً وشعراً ، لا يكون قد أتى بكلام ثان ، وعبارة ثانية بل لا يكون قد قال من عند نفسه شيئًا ألبتَّة »[١] .

إن العِبرة كما يُفهم من عبارة عبد القاهر ليست فى التغيير الشكلى بل فى ما يجب أن يعمله الشاعر المتأخر ، انطلاقًا من ضرورة توفير نظام للعلاقات فى صنعته ، مناظرٍ لما هو كائن فى أصل المأخوذ ، وإلاّ صارت عملية الأخذ سطحية ساذجةً ؛ ففى بيت الحطيئة ، يُلاحَظ أن الوحدات الصغرى وهى الألفاظ ، والوحدات الكبرى وهى الجمل – قد خضعت لنظام من التأليف هو نظام العلاقات الرابطة ، الذى وضّحه عبد القاهر فى إشارته إلى الألفاظ والجمل ، والذى كان ينبغى على الشاعر المتأخر أن يلتفت إليه ، ليعرف أن الأخذ يجب أن يتعدى مجرد تبديل ألفاظ المأخوذ ، ليشمل نظامَ العلاقات الكائن فيه . وإذا لم يطبق الشاعر هذا النظام على النص المأخوذ ، سقط عمله فى دائرة النقل الحرفى : « فالذى يجىء ، فلا يغيّر شيئًا من هذا الذى به كان كلامًا وشعرًا – لا يكون قد أتى بكلام ثان ، وعبارة ثانية بل لا يكون قد قال من عنده نفسه شيئًا البتَّة » .

ويقوى عبد القاهر هذه الفكرة بذكره أن قيمة الصنعة الفنية هنا إنما تكون فى نَظْم المأخوذ بصورة جديدة. وقد بدأ بتوضيح مراده، فناقش قول بعض العلماء المتصل بالأخذ وهو : « أن من أخذ معنى عاريًا فكساه لفظًا من عنده ، كان أحق به »[٢] . ويذكر

---

(١) دلائل الإعجاز : ص ٣٧٢ – ٣٧٣ .

(٢) السابق : ص ٢٦٩ .

عبد القاهر أن الاستعارة أو الأخذ مقصورة على مجرد اللفظ رغم أن المستعير لم يصنع بالمعنى شيئًا ، ولم يحدث فيه مزيّة على وجه من الوجوه، فمن أين يكون أحق به [١]

ومن جهة أخرى يوافق على ما أورده المرزبانى من أن البحترى ، أفاد من لبيد إفادة فنيّة ، فقد قال لبيد :

أخشى على أَرْبَدَ الحتوفَ ولا أرهب نَوْءَ السُّمَاك والأسد

وأخذه البحترى ، فأحسن وطغى اقتدارًا على العبارة واتساعًا فى المعنى ، فقال :

لو أننى أوفى التجارب حقها فيما أردت لَرَجَوْتُ ما أخشاه

وقال ابراهيم بن المهدى :

يا من لقلب صيغ من صخرة فى جسد من لؤلؤ رطبِ
جرحتُ خدّيْه بلحْظى فما برحْتُ حتى اقتُص من قلبى

فأخذه أحمد بن أبى فنن معنى ولفظًا فقال :

أدميتُ باللحظات وَجْنته فاقتص ناظره من القلب

ولكنه بنقاء عبارته ، وحسن مأخذه ،قد صار أولى به [٢] .

فإيراده هذا الحكم للمرزبانى على عمل كل من البحترى وابن أبى فنن ، ليس إلاّ موافقة منه على أن المزية أو الفضل فى الأخذ ، إنما تكون بأمر غير الألفاظ مفردة ، أو المعنى مستقلاً؛ وهذا الأمر هو تركيب الصورة وعرضها ، يقول فى ذلك « ففى هذا دليل – لمن عقل – أنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ ، ولكن صورةً وصفةً وخصوصيةً تحدث فى المعنى ، وشيئًا طريقُ معرفته على الجملة – العقلُ دون السمع ،

---

(١) السابق : ص ٢٧٠ .
(١) دلائل الإعجاز ص ٣٧١ .

فإنه لم يقل [١] فى البحترى أنه أحسن وطغى باقتدار على العبارة من أجل حروف [٢] (لو أننى أُوفى التجارب حقها) وكذلك لم يصف ابن أبى فنن بنقاء العبارة من أجل حروف (أَدميْتُ باللحظات وَجْنته) [٣] ».

إن حُسْن العبارة أو جَوْدتها عند الشاعرين المتأخرين، راجع إلى ما أضافه كلٌ منهما إلى المعنى المأخوذ، إضافة لا تتعلق بكل من المعنى واللفظ مفردين، ولكن تتعلق بتركيب الصورة الوصفية منهما معًا، مما حقَّق للصورة فى كلا البيتين التميّز والخصوصية، ولذا قال عبد القاهر: «وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضّة، خاتمًا أو الذهب سوارًا أو غيرهما من أصناف الحلى – بأنفسهما ولكن عما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف – كلامًا وشعْرًا من غير أن يحدث فيها النظم الذى هو توخِّى معانى النحو وأحكامه، فإذن ليس لمن يتصدى لما ذكرنا من أن يعمد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منها لفظةً فى معناها، إلاّ أن يُسْتَركَّ فى عقله ويستخف، ويعد معد الذى حكى أنه قال: إنى قلت بيتاً هو أشعر من بيت حسان، قال حسان:

يغشون حتى ما تهر كلابُهم لا يسألون عن السواد المقبل

وقلت:

يغشون حتى ما تهر كلابهم أبداً ولا يسألون من ذا المقبل

فقيل: هو بيت حسان ولكنك قد أفسدته» [٤].

ويرى عبد القاهر فى هذا النص أن على الشاعر المتأخر – كما يصنع الصانع بخاتم

(١) أى المرزبانى.
(٢) يقصد الألفاظ.
(٣) دلائل الإعجاز ص٣٧٣.
(٤) السابق: ص ٣٧٣. وديوان حسان بن ثابت ١٣٢.

الفضة وسوار الذهب – أن يشكل صورة جديدة مما يأخذه من ألفاظ مفردة ، وأن يُحْدِث فيها ما سماه بالنظم ، الذى هو توخِّى معانى النحو وأحكامه ،وذلك بتوثيق العلاقات بين هذه الألفاظ وبينها وبين الجمل توثيقًا صحيحًا لا اضطراب فيه ولا تعسف ، ومن ثَمَّ فإن وضع لفظ مكان آخر ، ليس عملاً فنيًا ، كما صنع عبد القاهر بنفسه على سبيل المثال والتجربة ، تجاه بيت حسان ؛ لأن المطلوبَ صحة التركيب أو سلامة النظم . هذه الصحة أو السلامة التى غابت من البيت التجريبي، فبيت حسان ينص على أن القبيلة تنام ليلاً ، فإذا نبحت الكلابُ لا تسأل عن السبب ، لأنها تعرفه فهو قدوم ضيف يجب إكرامه ، على حين أفاد البيت التجريبى أن القبيلة يغشيها النوم الأبدى، ولا تهتم بتواصل نباح الكلاب ولا يسألون عن شخصية القادم نحوهم . ويلاحظ أن ثمة ترابطًا سببيًا فى بيت حسان ، بينما جاء البيت الآخر ، فاقداً لهذا الترابط ، ومن ثَمَّ نامت القبيلة نومًا أبديًا ، بسبب وضع كلمة (أبدا) ووقع كلام مستأنف لذكر الواو قبل جملة (لا يسألون) .

ويظهر مما تقدم أن عبد القاهر لم يعالج ظاهرة الأخذ من زاوية المعانى والألفاظ ؛ إذ ينظر إليها من جهة ترتيب الكلام والكيفية الجديدة . يقول فى ذلك : « فلو عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعدّدت كلماته عداً ،كيف جاء واتفق وأبطلت نضده(*) ونظامه ، الذى عليه بنى وفيه أفرغ المعنى وأجرى ، وغيرت ترتيبه الذى بخصوصيته أفاد ما أفاد ، وبنسقه المخصوص الذى أبان المراد ، نحو أن تقول فى : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) : (منزل قفا ذكرى من نبك حبيب) – أخرجته من كمال البيان إلى محال الهذيان ، نعم وأسقطت نسبته من صاحبه ، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه ، بل أحَلْتَ أن يكون له إضافةٌ إلى قائل ونسبٌ يختص بمتكلم ، وفى ثبوت هذا الأصل ما تعلم به ، أن المعنى الذى له كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل

خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على طريقة من التأليف مخصوصة ، وهذا الحكم أى الاختصاص فى الترتيب يقع فى الألفاظ مرتبًا على المعانى المرتبة فى النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل ، ولن يتصور فى الألفاظ — وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص فى ترتيب وتنزيل . وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل فى الجمل المركبة ، وأقسام الكلام المدوّنة ، فقيل : من حق هذا أن يسبق ذلك، ومن حق ما ههنا أن يقع هنالك » [١] .

يؤكد عبد القاهر بهذا النص على أن فنية الأخذ تقتضى من الآخذ ،تجنب الاكتفاء بتغيير ترتيب المأخوذ ، وإبطال تنسيقه وانتظامه ، بل يجب عليه ، مادام استهدف الإفادة منه — أن يعمل على ترتيب ما أخذه على نحو يؤدى إلى حصول « صورة من التأليف مخصوصة » ، وذلك بأن يجعل الألفاظ متوقفة على المعانى المرتبة فى النفس المنتظمة فيها على قضية العقل ، وحينئذ تتحصل له فى النهاية ، صحة التركيب أو صحة النظم ؛ لأن بيت الشعر لو غيرت كلماته ووضعت وضعًا آخر — سقطت نسبته إلى الشاعر المتقدم وصار من حق المتأخر — بناءعلى هذا — الاختصاص به .

ويقوى عبد القاهر هذه الفكرة بذكر أن إضافة الشعر إلى صاحبه أو اختصاصه به ليس فى الألفاظ المنفردة ، بل فى النظم ،يقول : « اعلم أنا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر .. إلى قائله ، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة ،ولكن من حيث توخِّى فيها النظم الذى بينًّا أنه توخِّى معانى النحو فى معانى الكلم ، وذلك أن من شأن الإضافة الاختصاص ، فهى تتناول الشىء من الجهة التى تختص منها بالمضاف إليه ؛ فإذا قلت : غلام زيد ، تناولت الإضافةُ الغلامَ من الجهة التى يختص منها الشعر بقائله ، وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توخّيه فى معانى الكلم ؛

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٢ ، ٣ ، أبطلت نضده = أبطلت انضمام بعضه إلى بعض ..

التى ألفه منها ما توخّاه من معانى النحو ، ورأينا أنفس الكلام بمعزل عن الاختصاص، ورأينا حالها معه حال الإبريسم مع الذى ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما الحليّ . فكما لا يشتبه الأمرُ فى أن الديباجَ لا يختص بناسجه ، من حيث الإبريسم ، والحليّ بصائغها من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصنعة -كذلك ينبغى أن لا يشبه أن الشعر لا يختص بقائله ، من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة (١).

فهو يبيّن بهذه التقوية ،أنه مادام قد تعيّن أن اختصاص الشاعر عامة بشعره يرجع إلى طريقة الصياغة المتميزة ، أو إلى التأليف المخصوص ، والنظم الخاص به – فإن عمل الشاعر المتأخر فى المطروق إنما هو عمل فنى لا يحظر عليه صوغه ، ما دام قد عمد إلى عرضه بصورة مخالفة ، وتأدية جديدة متميزة : فلكل شاعر أسلوبه المنفرد ، ونظمه المميز ، فإذا كان ناسج الديباج لا يختص به من حيث مادته وهى الخيوط ، والصانع لا يختص بالحليّ من جهة خامتها ، بل من حيث الصنعة الكلية – فإن الشاعر لا تنسب إليه الكلمات مفردة ولا المعانى مستقلة ، بل ينسب إليه ذلك بالتركيب والنظم . ومعنى هذا أنَّ عبد القاهر . شأن النُقّاد السابقين – لا ينظر إلى ظاهرة « السرقة » أو الأخذ بوصفها عملاً يحمل فى طيّاته الاتهام والتجريم ، بل على أنها عمل فنى لا يؤاخذ عليه الشاعر المتأخر ،إلاّ بقدر إخفاقه فى طريقة الأداء ،وتعثره فى النظم أو الصياغة الكلية .

(١) دلائل الإعجاز : ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

ملحق
بيليوجرافيا تاريخية للمادة النقدية
الواردة فى الكتاب

الفصل الأول : مبادئ إعداد النص والمثال الشعرى :

م	اسم الناقد	سنة الوفاة	عنوان المصدر	المحقق	دار النشر	مكان المادة في المصدر	المادة
١	بشر بن المعتمر	- ٢١٠هـ	كتاب البيان والتبين للجاحظ وكتاب الصناعتين لابى هلال العسكرى ،وكتاب العمدة لابن رشيق .	عبد السلام هارون محمد أبو الفضل ، والبجارى	مكتبة الخانجى ١٩٦٨- دار إحياء الكتب العربية ط (١) مصر ١٩٥٢ - دار الجيل بيروت	١/ ١٣٨ ١٣٢ ١/ ١٢٩	١- فراغ البال ونشاط الذهن . ٢- ترويض الطبع بالزمن . ٣- مراعاة مقتضى الحال .
٢	الجاحظ	٢٥٥ هـ	البيان والتبين	عبد السلام هارون	مكتبة الخانجى مصر ١٩٦٨	١/ ٢٨، ٢/١٤٧،٩، ١٣،١٤، ٤/ ٢٨، ٢٩	١- صرف الوهم إلى الموضوع المراد . ٢- النظر فى القصيدة بعد الفراغ منها . ٣- العناية بالشعر تؤثر فى القلب وتنفع المستمع .
٣	ابن المدبر	٢٧٠ هـ	الرسالة العذراء «فى رسائل البلغاء»	محمد كرد على	القاهرة ١٩٤٦	٢٤٠	مكونات اليقظة النفسية : الشهوة المفرطة ، المحبة الغالبة للشعر ، الغضب المحرض عليه ، الطرب الدافع إليه .

٤	ابن قتيبة	٢٧٦هـ	الشعر والشعراء	أحمد محمد شاكر	دار التراث العربي القاهرة ١٩٧٧	٧٨ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ٩٣ ، ١٠٠	١- الغريزة . ٢- الطبع النشط ٣- المزاج . ٤- الزمن ٥- تهذيب الشعر وتنقيحه عقب الفراغ منه
٥	ابن طباطبا	٣٢٢هـ	عيار الشعر	الدكتور محمد زغلول سلام	منشأة المعارف بالأسكندرية ١٩٨٠	١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٢٨	١ نشر المعنى الشعرى فى الذهن حتى ينضج ٢- التعديل والتعبيير ٣- المشاكلة بين اللفظ والمعنى ٤ ربط الأبيات ٥- نشر الشعر بعد التأكد من صحته ٦- اختبار الشعر بحواس البدن ٧- تثقيف الطبع بعوامل
٦	ابن عبد ربه	٣٢٧هـ	العقد الفريد	أحمد أمين . أحمد الزين ، ابراهيم الإبيارى	لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨	٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ .	الدافع إلى قول الشعر ١- المزاج ٢- المناظر الطبيعية
٧	قدامة بن جعفر	- ٣٢٧هـ	نقد الشعر	الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى	دار الكتب العلمية بيروت	٦٥	١- الاختيار الصحيح للمادة بقولى الطبع والتأمل ٢- تجويد الشعر

٨	الفارابى	- ٣٣٩هـ	قوانين صناعة الشعراء	د.عبد الرحمن بدوى	مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣	١٥٥ ، ١٥٦	١- الطبع الفعال . ٢- تقويم الشعر على أساس قوانين الصناعة الشعرية التى يعرفها الشعراء.
٩	الآمدى	٣٧١هـ	الموازنة بين أبى تمام والبحترى	السيد أحمد صقر	دار المعارف بمصر ١٩٦١، ١٩٦٥	١٠/ ، ٥٢ ، ٣٩٧،٣٩٨، ٤٠٢، ٤٠٤	١- الطبع المؤثر . ٢- التأمل فى المعنى قبل صوغه . ٣- جودة الآلة . ٤- إصابة الغرض ٥- صحة التأليف . ٦- إتمام الصنعة .
١٠	القاضى الجرجانى	٣٩٢هـ	الوساطة بين المتنبى وخصومه	محمد أبو الفضل إبراهيم،وعلى محمد البجاوى	عيسى البابى الحلبى مصر ١٩٦٩	١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٤ ، ٢٥	عوامل تجويد الشعر : ١- القوى المكونة للشعر: الطبع - الرواية - الذكاء - الدربة . ٢- اختيار النمط الأوسط من الألفاظ . ٣- تقسيم الألفاظ على رتب المعانى. ٤- النظر والتأمل فى الشعر بعد إتمامه لتهذيبه .

١١	أبو هلال العسكرى	٣٩٥هـ	كتاب الصناعتين	محمد أبو الفضل إبراهيم،وعلى محمد البجاوى	دار إحياء الكتب العربية ط (١) مصر ١٩٥٢	١٣٤،١٣٣، ١٤١،١٣٩	١- إحضار المعانى إلى الطبع . ٢- الوزن والقافية . ٣- اعتلاء الكلام . ٤- تجنب ما يتطير منه . ٥- صوغ المعنى صياغة مستوفاة . ٦ - تهذيب القصيدة وتنقيحها بعد إتمامها .
١٢	المرزوقى	-٤٢١هـ	شرح ديوان الحماسة	أحمد أمين ، وعبد السلام هارون	لجنة التأليف والترجمة ط (٢) ١٩٦٧	١/ ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢	١ - مبادىء إنشاء الشعر وتجويده : (١) - العقل . (٢) - الطبع . (٣) - الدربة . ٢- أثر توافرها .
١٣	ابن رشيق	- ٤٤٦هـ	العمدة فى صناعة الشعر وأدابه ونقده .	محمد محيى الدين عبد الحميد	دار الجيل بيروت ط (٤) ١٩٧٤	١/ ١٢١، ١٢٩،١٣٠، ١٣١، ٢/ ٢٣٧	١- عناصر بناء الشعر : الطبع والرواية والدربة وهى أساس الصنعة . ٢- التحسين عمل إضافى ويجب الاعتدال فى استخدامه .

١	أبو عمرو بن العلاء		العمدة لابن رشيق	محمد محيى الدين عبد الحميد	دار الجيل/ بيروت	١٢/ ٢٨١، ٢٩٢	آراء استكشافية تمهيدية تشير إلى وقوع إغارات الشعراء على أشعار غيرهم ، وتتفق فى أن عملهم هنا يعتبر جهدا فنيا سواء نجح الشاعر المغير فى إخفاء ما أخذ أو أخفق .
٢	أبو عبيدة معمر بن المثنى	٢٠٧ أو ٢١٠، ٢١١ ، ٢١٣	الموشح للمرزبانى	على محمد البجاوى	نهضة مصر	٥٩	
٣	الأصمعى	٢١٠	الموشح	على محمد البجاوى	نهضة مصر	٣١ ، ٣٣٣	
٤	إسحاق الموصلى		الموشح	على محمد البجاوى	نهضة مصر	٤٤٩	
٥	المرزبانى	٣٨٤	الموشح	على محمد البجاوى	نهضة مصر	٤٤٩	

٦	المبرّد	٢٨٥	الكامل فى اللغة والأدب	لجنة من المحققين	مكتبة المعارف بيروت	١/ ٢٣٣ ، ٢٣٨،٢٣٧، ٢٤٠،٢٣٩، ٢٤١	١- تناول المأخوذ أقرب تناول . وإخفاؤه أخفى سرقة . ٢- تجنب التعمية والغموض .
٧	ابن المعتز	٢٩٦	طبقات الشعراء	عبد الستار فراج	دار المعارف بمصر ١٩٧٤	٢٧٦	لابد من الاضافة الفنية عند الأخذ
٨	ابن طباطبا	٣٢٢	عيار الشعر	د. محمد زغلول سلام	منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٠	٢٢، ٢٣، ٦٢ ، ٦، ٩١، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨	١- اختبار المطروق . ٢- ابرازه فى معرض افضل مما كان عليه .
٩	ابن عبد ربه	٣٢٧	العقد الفريد	أحمد أمين احمد الزين وإبراهيم الابيارى	لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٠	٥/ ٣٣٨ ، ٣٣٧	١- التحويل والتغيير . ٢- الاضافة إلى المطروق وتنميته بشروط .
١٠	الآمدى	٣٧١	الموازنة	السيد أحمد صقر	دار المعارف ٦١ - ١٩٦٥	١/ ٥٦ ، ١٠٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ٢٩١، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٣٩، ٣٤٤	١- الافادة المحدودة . ٢- التعديل . ٣- الاستعمال للمعنى المشترك . ٤- استخدام ما يمكن جعله مختلفاً عن السابق بنسبة عالية .

١١	المرزبانى	٣٨٤	الموشح	على محمد البجاوى	نهضة مصر ١٩٦٥	٤٣٥، ٤٥٠، ٤٥١، ٥٠٧	١- حظر النسخ التام . ٢ - حظر التعبير عن المأخوذ بتعبير أقل منه. ٣- حظر التكلف والتعمية . ٤- تجنب التقصير عند الزيادة .
١٢	الصاحب ابن عباد	- ٣٨٥هـ	رسالة الكشف عن مساوىء المتنبى، ضمن كتاب الابانة للعميدى	إبراهيم الدسوقى البساطى	دار المعارف بمصر ١٩٦٩	٢٦٣ ، ٢٦٤	١- عرض المطروق بألفاظ حسنة واضحة . ٢- التعديل المعتدل المقيد .
١٣	الحاتمى	- ٣٨٨ هـ	الرسالة الحاتمية ضمن كتاب الابانة للعميدى	إبراهيم الدسوقى البساطى	دار المعارف بمصر ١٩٦٩	٢٦٠،٢٦١، ٢٨٠،٢٨١، ٢٨٢،٢٨٤، ٢٩٠	١- حسن الاخذ بالتغيير والتحويل والمحافظة على أصل المطروق . ٣- حظر الخطأ فى المعنى ، وحظر استعمال المتداول . ٣- خطة للشاعر المتأخر محدودة بتسعة عشر باباً .
«	«	«	حلية المحاضرة	مثبتة بكتاب تاريخ النقد الادبى عند العرب للدكتور إحسان عباس	دار الثقافة بيروت ١٩٧٤	٢٥٧ ، ٢٦٣	مبادئ فنية للشاعر المتأخر لتجويد صنعة الشعر .

١٤	القاضى الجرجانى	- ٣٩٢ هـ	الوساطة بين المتنبى وخصومه	محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى	الحلبى بمصر ١٩٦٩	١٨١،١٨٣ ،١٨٦،١٨٥ ،١٨٨،١٨٧ ،٢٠٥،٢٤٠ ،٢٠٧،٢٠٦ ،٢١٣،٢٠٨ ٢٤٩،٢١٤	١- تصنيف المعانى المطروقة إلى صنفين مشترك - متداول : (أ) لا حظر على الأخذ من المشترك العام الشركة . (ب) بالاضافة إلى المعنى المتداول. (٢) خصائص الإضافة إلى المأخوذ .
١٥	ابن وكيع التنيسى	- ٣٩٣ هـ	المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره	الدكتور محمد رضوان الداية	دمشق ١٩٨٢	١٢،١٠،٩، ،١٥،١٣ ،١٧،١٦ ،١٩،١٨ ،٢٢،٢١ ،٢٤،٢٣ ،٢٨،٢٥ ،٣٠،٢٩ ،٣٣،٣١ ،٣٦،٣٥ ،٧٨،٤١ ،٨١،٧٩ ،٨٨،٨٦ ٢١٧	١- مبادىء تتعلق باللفظ والمعنى عالجها فى عشرة وجوه (عامة). ٢- الزيادة والاضافة، تجاوز المستعمل المبتذل ، تجويد الصنعة (خاصة بشعر المتنبى). ٣- عرض المطروق المبالغ فيه بصورة أحسن والمطروق المفرط فيه بلغة مقتصدة .

١٦	أبو هلال العسكرى	- ٣٩٥ هـ	كتاب الصناعتين	على محمد البجاوى، محمد أبو الفضل إبراهيم	دار إحياء الكتب العربية ط (١) مصر ١٩٥٢	١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢١١، ٢٢٢، ٢١٦، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤	١- الصياغة المتميزة ، والتبديل والتغيير (حسن الاخذ) . ٢- تجنب تناول المطروق بلفظه كله أو أكثره وباللفظ المسترذل، وبالعرض القبيح .
١٧	ابن شهيد الاندلسى	- ٤٢٦ هـ	رسالة التوابع والزوابع	بطرس البستانى	دار صادر - بيروت ١٩٦٧	١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥	١- الزيادة والاضافة . ٢- استيفاء المعنى . ٣- الابداع فى العرض .
١٨	العميدى	- ٤٣٣ هـ	الإبانة عن سرقات المتنبى	إبراهيم الدسوقى البساطى	دار المعارف بمصر ١٩٦١	٢٥، ٢٦، ٥١، ٦٠، ٦١، ٩، ٦، ٩٧	١- اللفظ الدقيق الملائم . ٢- الإبداع فى المعنى .
١٩	ابن رشيق	- ٤٤٦ هـ	قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب	الشاذلى بن يحيى	تونس ١٩٧٢	١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١، ٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٣٠، ٨، ٢، ٨٣، ٨٤،	١- المبادىء الأساسية : الحس البلاغى، الذهن المتأمل ، الطبع أو ذوق الفطرة . ٢- المبادىء التكميلية : عدم توحيد القصد أو الهدف ، مشروعية استخدام المطروق الشائع ،

						٩٨،٨٨،٨٧	ابتداع البديع النادر ، الاعتدال فى التعديل ، التغيير بالتضمين والاهتدام والتمثيل . تجنب اللفظ المستهجن والاستعارة الباردة .
٢٠	عبد القاهر الجرجانى	- ٤٧١ هـ	أسرار البلاغة	السيد محمد رشيد رضا	دار المعرفة بيروت ١٩٧٨	٢٢٨،٣٠٢، ٢٣٠،٢٢٩، ٢٣٦،٢٣١، ٢٩٣،٢٣٧ ٢٩٥،٢٩٤، ٢٩٧،٢٩٦	١- احتواء المعنى العقلى المطروق بعرضه بكيفية جديدة وامتلاك التخييلى بالتحوير والاختراع . ٢- عند الأخذ من المعنى المشترك يجب تجنب الاخفاق فى التجويد والنقل الحرفى .
«	«	«	دلائل الإعجاز	السيد محمد رشيد رضا	دارالمعرفة بيروت ١٩٧٨	٢٠٢،٢٠١، ٣٦١،٢٦٩، ٣٧٠،٣٦٢، ٣٧٣،٣٧١، ٣٧٥،٣٧٤، ٣٧٧،٣٧٦، ٣٧٩،٣٧٨، ٣٨١،٣٨٠ ٣٨،٣٨٧، ٣٨٥،٣٨٤	٣- التغيير والتعديل بالمزج والتركيب وبالصفة اللطيفة وبالكناية والتعريض أو الإيحاء. ٤- قياس المطروق المتغير على الصنعة اليدوية . ٥- نظم المطروق بعلاقات جديدة هو أساس الاختصاص به .

المصادر والمراجع

- الآمدي : الموازنة ، تحقيق : السيد صقر . دار المعارف بمصر ١٩٦١ ، ١٩٦٥ .
- إحسان عباس (د) . تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ط (٢)١٩٧٤ .
- الأحوص : ديوانه ، تحقيق : عادل سليمان . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠م
- الأصمعي : فحولة الشعراء تحقيق : تشارلس توري . دار الكتاب الجديد . بيروت ١٩٧٠م.
- الأعشى : ديوانه ، تحقيق : إبراهيم جزيني . دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٦٨م
- امرؤ القيس : ديوانه . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر ١٩٥٨م
- البحتري : ديوانه . تحقيق : حسن كامل الصيرفي . دار المعارف بمصر ١٩٦٣م
- بدوي طبانه (د) : السرقات الأدبية . ط (٣) دار الثقافة – بيروت ١٩٧٤م
- ابن بسّام : الزخيرة في محاسن أهل الجزيرة تحقيق : د. محمد رضوان. الداية . دمشق ١٩٧٨م
- بشر بن المعتمر : الصحيفة . ضمن كتب البيان والتبين للجاحظ وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ، والعمدة لابن رشيق .
- التبريزي : شرح المعلقات العشر تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة صبيح بمصر ط (١) ١٩٦٢م .
- أبو تمام : ديوانه تحقيق : محمد عبده عزام . دار المعارف بمصر ١٩٦٤م .
- الجاحظ : البيان والتبين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ط (١) الخانجي بمصر ١٩٦٨م
- الجرجاني (علي عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي ط عيسى الحلبي بمصر ١٩٦٩م .
- جرير : ديوانه . تحقيق : محمد اسماعيل الصاوي . المكتبة التجارية بمصر ط (١) .
- جميل بن معمر . ديوانه : تحقيق د. حسين نصار ، مكتبة مصر ط (٢) ١٩٦٧م
- حاتم الطائي : ديوانه ، دار صادر بيروت ١٩٧٣م
- الحاتمي: حلية المحاضرة : ضمن كتاب تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس.
- الحاتمي : الرسالة الحاتمية ضمن كتاب الإبانة للعميدي . تحقيق: إبراهيم دسوقي البساطي. دار المعارف بمصر ١٩٦٩م
- حسان بن ثابت : ديوانه تحقيق : د. سيد حنفي حسنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١٩٧٤م
- الحطيئة ديوانه – تحقيق : نعمان أمين طه . ط (٢) ١٩٦٧م
- الخنساء . ديوانها . دار صادر . بيروت .
- ديك الجن : ديوانه : تحقيق د . أحمد مطلوب ، ود. عبد الله الجبوري دار الثقافة بيروت ١٩٧٩م
- أبو ذؤيب الهذلي : المفضليات للمفضل الضبي . تحقيق : أحمد شاكر ، وعبد السلام هارون دار المعارف بمصر ١٩٦٤م
- ابن رشيق : العمدة . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ط (٤) دار الجيل ، بيروت ١٩٧٤م
- ابن رشيق : قراضة الذهب في نقد أشعار العرب . تحقيق : الشاذلي بن يحيى ط (١) تونس ١٩٧٢م
- الزمخشري : أساس البلاغة . تحقيق : عبد الرحيم محمود . دار إحياء المعاجم العربية القاهرة ١٩٥٣م
- ابن سلام : طبقات فحول الشعراء . تحقيق : محمود شاكر ط المدني ١٩٧٤م
- ابن شهيد ، رسالة التوابع والزوابع تحقيق : بطرس البستاني بيروت ١٩٦٧م

- الصاحب بن عياد . الكشف عن مساوئ المتنبى (ضمن كتاب الإبانة للعميدى)
- ابن طباطبا العلوى . عيار الشعر . تحقيق : د. محمد زغلول سلام. منشأة المعارف بالإسكندرية ط (١) ١٩٨٠م
- طرفة بن العبد - ديوانه . تحقيق د. على الجندى . الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٥٨م
- العباسى بن الأحنف . ديوانه . دار صادر ، بيروت ١٩٦٥م
- العباسى : معاهد التنصيص على شواهد التلخيص . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد المكتبة التجارية بمصر ، ١٩٤٧م
- ابن عبد ربه . العقد الفريد : تحقيق : أحمد الزين ، أحمد أمين ، إبراهيم الإبيارى . لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٦ .
- عبد الصمد بن المعذّل . ديوانه . تحقيق : زهير غازى . ط (١) النعمان . بغداد ، ١٩٧٠م
- عبد القاهرالجرجانى . أسرار البلاغة . تحقيق : رشيد رضا . المعرفة . بيروت ١٩٧٨م
- عبد القاهر الجرجانى . دلائل الإعجاز تحقيق : رشيد رضا . المعرفة . بيروت ١٩٧٨م
- أبو العتاهية . ديوانه . دار صادر بيروت .
- العكوّك : ديوانه . تحقيق حسين عطوان ، بيروت .
- عمر بن أبى ربيعة ، ديوانه الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨م
- عمرو بن معدى كرب . ديوانه تحقيق : مطاع الطرابيشى . دمشق ١٩٧٤م
- العميدى ، الإبانة ، تحقيق : إبراهيم دسوقى البساطى . دار المعارف بمصر ١٩٦٩م
- عنترة : ديوانه تحقيق : محمد سعيد مولوى . دمشق ١٩٦٩م
- الفارابى ، قوانين صناعة الشعراء . ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ، تحقيق وترجمة د. عبد الرحمن بدوى. النهضة المصرية ١٩٥٣م
- أبو الفرج الأصفهانى . الأغانى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠م
- الفرزدق ، ديوانه ، تحقيق : إسماعيل الصاوى ، المكتبة التجارية بمصر .
- الفيروز أبادى ، القاموس المحيط . طبعة مؤسسة الحلبى بمصر .
- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء . تحقيق : أحمد محمد شاكر . دار التراث العربى بمصر ١٩٦٧م.
- قدامة بن جعفر . نقد الشعر ، تحقيق : د . محمد عبد المنعم خفاجى ، دار الكتب العلمية بيروت .
- قيس بن الخطيم : ديوانه ، تحقيق : د. ناصر الدين الأسد دار صادر ، بيروت ١٩٦٧م
- كثيّر عزّة ، ديوانه . تحقيق : د. إحسان عباس . دار الثقافة بيروت ١٩٧١م
- الكميت . ديوانه ، تحقيق د. داود سلوم . مكتبة الأندلس بغداد ١٩٧٠م
- الكميت : الهاشميات .تحقيق : عبد المتعال الصعيدى ، دار الفكر العربى .
- لبيد بن ربيعة ديوانه . تحقيق : د. إحسان عباس ، الكويت ١٩٦٢م
- المبرد : الكامل فى اللغة والأدب ، مكتبة المعارف بيروت ..
- المتنبى . ديوانه . تحقيق : السقا والإبيارى ، دار المعرفة ، بيروت ١٩٧٨م
- محمد عبد الرحمن شعيب (د) المتنبى بين ناقدية دار المعارف بمصر ١٩٦٥م
- محمد زغلول سلام (د) تاريخ النقد والبلاغة . منشأة المعارف بالأسكندرية ط (١) ١٩٨٢ .

- محمد مصطفى هدارة (د) . مشكلة السرقات فى النقد العربى ، المكتب الإسلامى ، بيروت ط (٢) ١٩٧٨م
- محمد مندور (د) . النقد المنهجى عند العرب ، دار النهضة المصرية ١٩٧٢م
- محمود الربيعى (د) . نصوص من النقد العربى . دار المعارف بمصر ط (١) ١٩٧٧م
- ابن المدبر : الرسالة العذراء . ضمن كتاب رسائل البلغاء ، تحقيق: محمد كرد على ط (١) القاهرة ١٩٤٦م
- المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء . تحقيق : على محمد البجاوى ، نهضة مصر ١٩٦٥م
- المرزوقى : شرح ديوان الحماسة . تحقيق : أحمد أمين ، وعبد السلام هارون لجنة التأليف والترجمة والنشر ط (٢) ١٩٦٧م
- مسلم بن الوليد .ديوانه . تحقيق : د. سامى الدهان . ط (١) دار المعارف بمصر .
- ابن المعتز : طبقات الشعراء . تحقيق :عبد الستار فراج ، دار المعارف بمصر ١٩٧٤م
- ابن المعتز : ديوانه . تحقيق : يونس أحمد السامرائى . بغداد .١٩٧٨م
- المفضل الضبى : المفضليات تحقيق : أحمد شاكر ، وعبد السلام هارون دار المعارف بمصر ط (١) ١٩٦٤م ، وط (٦) ١٩٧٤م .
- ابن منظور : لسان العرب . إعداد : يوسف خياط . دار لسان العرب ، بيروت ط (١) ١٩٧٤م .
- النابغة الزبيانى . ديوانه . تحقيق : كرم البستانى ، دار صادر بيروت ١٩٦٣م
- أبو نواس . ديوانه . تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالى .دار الكتاب العربى ١٩٥٣م
- أبو هلال العسكرى . كتاب الصناعتين تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوى ، إحياء الكتب العربية ط (١) ١٩٥٢م .
- ابن وكيع التنيسى ، المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره . تحقيق : د. محمد رضوان الداية ، دمشق ١٩٨٢م .

الفهرس

من إصدارات مركز الحضارة العربية

العنوان	المؤلف	العنوان	المؤلف
هاجس الكتابة	د. أحمد إبراهيم الفقيه	ليلة العشق والدم	إبراهيم عبد المجيد
تحديات عصر جديد	د. أحمد إبراهيم الفقيه	حمدان طليقاً	أحمد عمر شاهين
حصاد الذاكرة	د. أحمد إبراهيم الفقيه	الثلاثية الروائية	د. أحمد إبراهيم الفقيه
حقول الرماد	د. أحمد إبراهيم الفقيه	وقائع غرق السفينة	إدريس على
أثر الثقافة العربية في الأدب الأسباني	د. حامد أبو حمد	واحد ضد الجميع	إدريس على
الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحملين	المبعدون	إدريس على
عبد الله البردوني ــ حياته وشعره	د. أحمد عبد الحميد	تباريح الوقائع والجنون	إدوار الخراط
الإنسان والفكرة	أحمد المهتا	رقرقة الأحلام الملحية	إدوار الخراط
قراءة المعانى في بحر التحولات	أحمد عزت سليم	مخلوقات الأشواق الطائرة	إدوار الخراط
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم	حذاء السيد المقسى	أشرف العوضى
مغامر حتي النهاية (ـــــــــ)	إدوار الخراط وآخرون	عندما تبيض الديوك	أمجد صابر
مسالك الرؤي (قراءة فى أعمال خيري عبد الجواد)	إدوار الخراط	لا أحد يحبك	أماني فهمي
اللغة والشكل	أمجد ريان	ألم يخلقها الله امرأة	أمين العزب
المثقفون العرب والتراث	جورج طرابيشى	مأساة أسرة	أمين العزب
الصنعة الفنية فى التراث النقدى العربى	د. حسن البنداري	دنا فتدلي (من دفاتر التدوين ٢)	جمال الغيطاني
ثقافة البادية	حاتم عبد الهادى	مدلرية الغروب	جمال الغيطاني
المثل الشعبي بين ليبيا وفلسطين	خليل إبراهيم حسونة	دموع إيزيس	حسني لبيب
أدب الشباب في ليبيا	خليل إبراهيم حسونة	أحزان رجل لا يعرف البكاء	خالد غازى
العنصرية والإرهاب في الأدب الصهيونى	خليل إبراهيم حسونة	الحب والتتار	خالد عمر بن ققه
أباطيل الفرعونية	سليمان الحكيم	أيام الفزع في الجزائر	خالد عمر بن ققه
مصر الفرعوبية	سليمان الحكيم	يومية هروب	خيرى عبد الجواد
البعد الغائب : نظرات في القصة والرواية	سمير عبد الفتاح	مسالك الأحبة	خيري عبد الجواد
رواد الأدب العربي في السعودية	شمس عبد الفتاح	العاشق والمعشوق	خيري عبد الجواد
البواكير فى القصة القصيرة	شوقى عبد الحميد	حرب أطاليا	خيري عبد الجواد
الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة	د. صلاح الراوى	حرب بلاد تمتم	خيري عبد الجواد
كرياجين ورا ..كرياجين قدام	د. صلاح الراوى	حكايات الديب رماح	خيري عبد الجواد
محبة النص (دراسات نقدية)	عزازى على عزازى	التوهمات	خيري عبد الجواد
التمرد والصعلوك (قراءة جديدة فى أشعار عروة وعنترة)	عزازى على عزازى	الطريق والعاصفة	رأفت سليم
رحلة الكلمات	د. على فهمى خشيم	في لهيب الشمس	رأفت سليم
بحثاً عن فرعون العربى	د. على فهمى خشيم	اركبوا دراجاتكم	رجب سعد السيد
أعلام في الأدب العالمى	على عبد الفتاح	أنا ونورا وماعت	رفقي بدوي
هيمنجواي ــ حياته وأعماله الأدبية	د. غبريال وهبة	سيرة عزبة الجسر	سعد الدين حسن
محمد مندور شيخ النقاد	فؤاد قنديل	شجرة الخلد	سعد القرش
زمن الرواية : صوت اللحظة الصاخبة	مجدى إبراهيم	شهقة	سعيد بكر
الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص الشعرى	د. مراد مبروك	حبيبى يا ناس	سليمان كابوه
في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	محمد الطيب	أيام هند	سيد الوكيل
أبو رجل مسلوخة	محمد مستجاب	الممنوع من السفر	شوقي عبد الحميد
الجات والتبعية الثقافية	د. مصطفى عبد الغنى	أيام الغربة الأخيرة	صالح سعد
أدب الطفل العربي بين الواقع والمستقبل	ممدوح القديرى	الدميرة	د.عبد الرحيم صديق
مقالات في الحياة والأدب	ممدوح القديري	جسد في ظل	عبد النبى فرج
الرواية العربية : رسوم وقراءات	نبيل سليمان	ليس هناك ما يبهج	عبده خال

بالإضافة إلى : كتب متنوعة : سياسية – قومية – دينية – معارف عامة – تراث – أطفال .
خدمات إعلامية وثقافية (اشتراكات) : ملخصات الكتب – وثائق – النشرة الدولية – دراسات عربية – معلومات – ملفات صحفية موثقة.

الآراء الواردة فى الإصدارات لا تعبر بالضرورة عن آراء يتبناها المركز

كتب أخرى للمؤلف

- فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ط (١)، مكتبة أم القرى ـ الكويت ١٩٨٤م وط (٢) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٨م.
- فى البلاغة العربية: علم البيان، الأنجلو المصرية ١٩٨٨م.
- قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى القديم: الأنجلو المصرية ١٩٨٩م.
- تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى، الأنجلو المصرية ١٩٨٩م.
- فى البلاغة العربية: علم المعانى، الأنجلو المصرية ١٩٩٠م.
- مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى، الأنجلو المصرية ١٩٩١م.
- الجرح: مجموعة قصصية ط (١) لجنة النشر للجامعيين ـ القاهرة ١٩٧١م وط (٢) الأنجلو المصرية ١٩٩١م.
- الكلام: مجموعة قصصية ط (١) دار الفكر العربى ١٩٨١م وط (٢) مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٩١م.
- تكوين الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٢م.
- فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث، الأنجلو المصرية ١٩٩٥م.
- جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر، الأنجلو المصرية ١٩٩٥م.
- طاقات الشعر فى التراث النقدى، الأنجلو المصرية ١٩٩٩م.
- الأساليب الكاشفة فى الشعر العربى الحديث، الأنجلو المصرية ٢٠٠٠م.

أ.د. حسن البندارى

مطبعة العمرانية للأوفست
بالجيزة ت: ٥٨١٧٥٥٠

هذا الكتاب

* يعنى بفحص «نصوص نقدية» لعـدد من النقاد العرب القدامى من خـلال رؤية تحليلـيـة ، تستـخلص من النص خـصـائصـه النوعية، وتقف على ترابط عناصره وتلاحم أجزائه .

* ويوضح أن هذه النصـوص قـد تعـرضت لقـدر غـيـر هيِّن من الظلم والإهمال ، تمثـلا فى : الأحكام العامة عليهـا ، والتقليل من أهميـتها وقـيمـتها ، والهـجوم السافـر عليهـا ، والتشكيك الواضح فى جدواها ، والتهوين المقـصود من قدرتها على إفادة المتلقى المعاصر .

* وينصف - الكتـاب - هذه النصوص برؤية تكشف عن جـهود أصـحابهـا فى التـماس مـبـادئ الصنعة الفنـية فى النصـوص الشعرية . وهى مبادئ تفرز فكرتين تتعلقان بمثالية الأداء الفنى، وبقيمة إفادة بعض الشعراء من نصوص شعرية لشعراء سابقين عليهم أو معاصرين لهم .

الناشر

